PAUL ZARIFOPOL

PENTRU ARTA LITERARĂ

LITERA

Table of Contents

CLASICII
ESTETICA UTILĂ ŞI CULTURALĂ
STIL CLASIC
NEÎNŢELEGERI INOCENTE ÎNTRE PUBLIC ŞI ARTIŞTI
MECANIZAREA SCRISULUI
MOTIVELE SCRIITORULUI
INTELECTUALUL
PUBLICUL ŞI ARTA LUI CARAGIALE
POEZIE FILOZOFICĂ
GENIUL NEPRIHĂNIT
MINULESCU POVESTITOR
ROMANUL DLUI MINULESCU
MAHALAGISM ŞI CRITICĂ DE ARTĂ
BIOGRAFIE, IARĂŞI ŞI ÎNTRUNA
„KREUTZER-SONATE” SAU ARTISTUL FĂRĂ VOIE
TOLSTOI ŞI PROUST
INTRODUCERE
INTRODUCERE
OMUL CĂRŢILOR
NERVOZITĂŢILE ÎN JURUL LUI ANATOLE FRANCE
Despre scriitori romÂni - „CREAŢIE ŞI ANALIZĂ”
G. IBRĂILEANU: „STUDII LITERARE”
CARAGIALE ŞI DOMNUL X
„PRIVIND VIAŢA”
„POPI”
„PARADISUL SUSPINELOR”
ARTĂ ŞI VIRTUOZITATE
O BIOGRAFIE, ÎN SFÂRŞIT - G. Călinescu: „Viaţa lui Mihai Eminescu”
PROZA LIRICĂ Grigori Sturdza: „Pygmalion”, Bucureşti, 1932
CARAGIALE, PE SCURT Douăzeci de ani de la moartea lui
LITERATURA POLITICĂ A LUI CARAGIALE
RECREAŢIA CRITICULUI
ALEXANDRU PHILIPPIDE
DELICATE LUCRURI VECHI
DESPRE IDEOLOGIA LUI EMINESCU
POEZIA ROMÂNEASCĂ ÎN EPOCA LUI ASACHI ŞI ELIADE
ALECSANDRI
DIN ISTORIA POEZIEI ROMÂNEŞTI
DESPRE SCRIITORI STRĂINI - FLAUBERT ŞI ANATOLE FRANCE
UNUL CARE A LUPTAT CONTRA PROSTIEI
CENZURAREA LUI ANDERSEN
„POEZIA PURĂ”

Paul Zarifopol

Pentru arta literară

© LITERA, 2011

Textele au fost reproduse după: Paul Zarifopol, *Pentru arta literară,* vol. I - II.

Ediţie îngrijită, note, bibliografie şi studiu introductiv de Al. Săndulescu. Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

ISBN 978-606-600-218-9

Lectura digitală protejează mediul

Versiune electronică realizată de Elefant.ro

Cuprins

Din culegerea „DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAŞE”

- CLASICII
- ESTETICA UTILĂ ŞI CULTURALĂ
- STIL CLASIC
- NEÎNŢELEGERI INOCENTE ÎNTRE PUBLIC ŞI ARTIŞTI
- MECANIZAREA SCRISULUI
- MOTIVELE SCRIITORULUI
- INTELECTUALUL

Din culegerea „ARTIŞTI ŞI IDEI LITERARE ROMÂNE”

- PUBLICUL ŞI ARTA LUI CARAGIALE
- POEZIE FILOZOFICĂ
- GENIUL NEPRIHĂNIT
- MINULESCU POVESTITOR
- ROMANUL DLUI MINULESCU

Din culegerea „ÎNCERCĂRI DE PRECIZIE LITERARĂ”

- MAHALAGISM ŞI CRITICĂ DE ARTĂ
- BIOGRAFIE, IARĂŞI ŞI ÎNTRUNA
- „KREUTZER-SONATE” SAU ARTISTUL FĂRĂ VOIE
- TOLSTOI ŞI PROUST

[INTRODUCERI LA EDIŢIA CRITICĂ I.L.CARAGIALE, „OPERE”]

- INTRODUCERE
- INTRODUCERE

Din cartea „PENTRU ARTA LITERARĂ”

- OMUL CĂRŢILOR
- NERVOZITĂŢILE ÎN JURUL LUI ANATOLE FRANCE

Din periodice

- Despre scriitori romÂni - „CREAŢIE ŞI ANALIZĂ”
- G. IBRĂILEANU: „STUDII LITERARE”
- CARAGIALE ŞI DOMNUL X
- „PRIVIND VIAŢA”
- „POPI”
- „PARADISUL SUSPINELOR”
- ARTĂ ŞI VIRTUOZITATE
- O BIOGRAFIE, ÎN SFÂRŞIT - G. Călinescu: „Viaţa lui Mihai Eminescu”
- PROZA LIRICĂ Grigori Sturdza: „Pygmalion”, Bucureşti, 1932
- CARAGIALE, PE SCURT Douăzeci de ani de la moartea lui
- LITERATURA POLITICĂ A LUI CARAGIALE
- RECREAŢIA CRITICULUI
- ALEXANDRU PHILIPPIDE
- DELICATE LUCRURI VECHI
- DESPRE IDEOLOGIA LUI EMINESCU
- POEZIA ROMÂNEASCĂ ÎN EPOCA LUI ASACHI ŞI ELIADE
- ALECSANDRI
- DIN ISTORIA POEZIEI ROMÂNEŞTI
- DESPRE SCRIITORI STRĂINI - FLAUBERT ŞI ANATOLE FRANCE
- UNUL CARE A LUPTAT CONTRA PROSTIEI
- CENZURAREA LUI ANDERSEN
- „POEZIA PURĂ”

Din culegerea „DIN REGISTRUL IDEILOR GINGAŞE”

CLASICII

Clasicii sunt nume proprii de literaţi şi artişti pe care le învăţăm în şcoală sau le aflăm mai târziu, din cărţi sau de la persoane frumos cultivate. Numele acestea sunt ilustre şi vechi; în ele, fără să fie ajutate de vreun alt cuvânt, stă acumulată o mare putere de sugestie. De aceea şi sunt o proptea folositoare pentru opiniile literare şi artistice; fiindcă în orice domeniu, omului îi vine comod să trăiască autoritativ.

Pâna la revoluţia romantică, numele vechi erau propteaua unică a gustulul public. Pe încetul s-au strecurat şi modernii spre treptele de cinste, şi astăzi sunt destui oameni care nu-i pomenesc decât pe dânşii; aşa încât avem două puncte de sprijin, de putere aproape egală: numele cele mai vechi şi mai cunoscute — numele cele mai nouă, din ultima fasciculă a celei mai moderne reviste. Dezvoltarea capitalistă a culturii europene trebuia negreşit să pună în valoare *noutatea* ca atare — lansarea de articole nouă este un caracter general al pieţei de astăzi. De unde vine totuşi că unii oameni se închină celor mai vechi, alţii celor mai nouă mărfuri artistice, nu-i uşor de spus. Poţi fi deopotrivă elegant şi cu anticii şi cu modernii, pentru că eleganţa conservatoare şi cea revoluţionară sunt acum egal valabile. Dar constatarea că ar fi existând spirite de la sine conservatoare, altele de la sine revoluţionare nu explică nimic. Măgarul filozofului nu piere de foame între cele două baniţe egal pline, pentru că foamea, şi nu egalitatea baniţelor, îl hotărăşte: animalul începe să mănânce, indiferent de baniţă. În exemplul nostru, trebuinţa de a avea numaidecât o părere literară este motivul hotărâtor; poate că adeseori decizia vine ca în cazul măgarulul, indiferent de estetica antică şi de estetica modernă.

În practica zilnică, omul ţine socoteală de gustul cercului în care se găseşte; se decide după sfiala ori după lipsa de consideraţie pe care cercul i-o inspiră. Oricum, primul pas odată făcut, pentru clasici ori pentru moderni, stăruim de obicei pe drumul apucat, cu o îndărătnicie surprinzătoare. Ambiţia consecvenţei este o putere mare şi oarbă, chiar în lucrurile literare şi artistice. Şi consecvenţa este cu atât mai feroce cu cât mai neclare sunt în conştiinţa omului motivele specific estetice, dacă cumva s-a întâmplat ca astfel de motive să intre în acţiune. Dar intervenţia motivelor de acest soi este cu totul nesigură şi rară. Atitudinile curente, în artă şi literatură, sunt nu de natură estetică, ci socială: sunt rezultate din trebuinţa de a figura cât mai patent în cercul social al cărui prestigiu ne farmecă mai mult.

Cred că, în general, ne-am înţeles. Acum să nuanţăm puţin.

În ciuda esteţilor mofturoşi, trebuie afirmat că oricare cetăţean are, natural, trebuinţe estetice şi, prin urmare, un gust al lui adevărat. Cetăţenii dintr-un anume timp şi loc au cam aceleaşi trebuinţe estetice şi acelaşi gust. Depărtarea în timp şi deosebirea de dezvoltare istorică sunt obstacole mari în calea înţelegerii. Este dar, în principiu, puţin probabil ca Eshil să vorbească unui parizian de astăzi aşa de clar ca Bataille ori Capus (fără să

ţinem seamă de deosebirea de limbă), nici Knut Hamsun să impresioneze pe un bucureştean, măcar cât de deştept şi sensibil, în chip atât de adecvat ca dl Radu Cosmin. Toată problema clasicilor se rezumă în aceste potriviri sau înstrăinări intelectuale, hotărâte de timp şi de treapta istorică.
Bucureşteanul foarte cult are educaţia intelectuală şi artistică iminent şi actual pariziană. Prin urmare, suplimentele dramatice sau narative de la *l'Illustration* vorbesc viu şi direct sufletului său, iar Shakespeare, ori chiar Ibsen, îi sunt glasuri confuze, de pe altă lume. Şi în scurt, celebrităţile artistice de care ne despart sute ori mii de ani ne sunt, obişnuit, iremediabil străine, într-un grad oarecare. Ele au un prestigiu savant: trebuie bătaie de cap ca să „înţelegi" asemenea lucruri, născute în şi pentru o lume moartă de veacuri. Frica să nu pară ignorant şi dorinţa să treacă drept „cunoscător" îl opresc de multe ori pe cetăţeanul normal să mărturisească cinstit plictiseala imensă în care-l îneacă paginile cele mai clasice. Ar fi preţios şi amuzant să surprinzi exact sentimentele persoanelor culte, ale cunoscătorilor prin irezistibilă vocaţie, la citirea corurilor lui Sofocle, a tiradelor lui Corneille, a paginilor de psihologie fără alineate ale doamnei de Lafayette, a portretelor lui La Bruywère, pline de nume greceşti, fără noimă, şi de aluzii obscure, a versurilor de neîndurată şi adormitoare seninătate din *Hermann şi Dorothea*, în şfârşit, a groaznicelor discursuri dramatice ale lui Schiller. Şi nu-i vorba de aceea că la depărtări de zeci de pagini întâlneşti un rând ori un vers care îţi irită o clipă atenţia, ci de opera toată, întocmai aşa cum îţi stă înainte: *Antigona* şi *Rodoguna*, *Georgicele* şi *Henriada*, *Ifigenia* şi *Andromaca*, *Tasso*, *Afiniţiile elective* şi (o grozăvie supremă!) *Wilhelm Meister*, *Wallenstein*, *Don Carlos*, întocmai, vers cu vers, rând cu rând şi — ce-i mai teribil — cuvânt cu cuvânt... O, Apolon, demon farsor, cel ce ameţeşti atâţi oameni cumsecade cu „modele" pe care dinadins le inspiri atât de divers şi contrazicător, ajută şi luminează pe cititor ca să înţeleagă ce-i spun şi să mă creadă cât sufăr pentru dânsul, când mi-l închipui faţă în faţă cu operele clasice, *întocmai* aşa cum sunt, fără sosurile de o mie de ori întoarse şi drese, în care le tot încălzesc criticii şi istoricii de toată mâna!... Cetăţeanul şi capodopera, singuri-singurei: asta vreau eu. Dar e un vis absurd.
Timpul omoară orice creaţie intelectuală, în total ori în parte. Veşnica tinereţe a eternelor modele este o frază ineptă, ieşită din minţi strâmte şi leneşe. Cine nu-i pedagog, guvernantă sau ministru de instrucţie publică, şi are şi altfel mintea liberă şi trează, işi mărturiseşte cinstit plictiseala iritantă care iţi gâtuie atenţia în faţa multor dintre cele mai definitive pagini. Dar câţi oameni citesc, observându-se onest, dialogurile lui Platon, *Iliada*, pe Tit-Liviu, tragediile lui Racine, dramele istorice ale lui Shakespeare, tragediile lui Schiller? Iar, de altă parte, care om în stare să asculte şi să priceapă nu ia seama că în muzica secolului al XVIII-lea, consfinţită ca absolut clasică, se repetă fastidios figuri melodice care pentru noi sunt cu desăvârşire moarte, fiindcă le simţim automatice, scoase din unul şi acelaşi sertar, trase pe acelaşi calapod — ornamente goale de orice

înţeles şi funcţiune estetică, balast revoltător care ţine în loc atenţia fără să o satisfacă? Care om în stare să vadă estetic nu simte neplăcut convenţionalul abstract şi, prin urmare, insuficienţa vizuală a atâtor ireproşabile bucăţi de sculptură greacă ori de pictură a lui Rafael şi a posterităţii lui exasperante? Cine, dacă exceptăm cazul de cultură stupid unilaterală sau de poză, se poate entuziasma cinstit de „lirismul” corurilor lui Racine, dând cu piciorul în Verlaine? Dar pentru evaluarea clasicilor antici şi a celor neolatini a intervenit de câteva zeci de ani, sub insuflarea peste tot nelipsită a naţionalismului cotropitor, un marafet nou: fraza *latinităţii* — limpiditatea latină, seninătatea, simplicitatea, isteţimea, delicateţea — şi câte alte mirodenii *latine.* Un adăpost foarte binevenit pentru vanitatea minţilor gelatinoase, cărora li se istovise îngrijitor repertoriul de platitudini estetico-culturale. Pentru clasicii francezi îndeosebi se întrebuinţează mult şi un alt ingredient: ei sunt aristocratici absolut. Şi superdelicaţii juni democraţi şi june democrate (mai ales!) care ornează, neapărat, saloanele de după război, sunt fanatici ai literaturii elegante de la Versailles. Democraţie cu latinitate şi fervenţă pentru arta subţire. *Le grand siècle* — c’est du dernier chic...

Trebuie o fantezie neobişnuită, o cultură istorică tot astfel pentru a reînvia în câtva formele unei vieţi intelectuale de care te despart veacuri. Asta nu însemnează că istoricii de meserie sunt totdeauna eminent înţelegători ai celor trecute. De obicei, ei se închid numai, cu solemnitate erudită, în admiraţii înţepenite şi necontrolate, refuzând cu suficienţă naivă şi obtuză orice noutate: ei cunosc doar adevărul şi frumuseţea definitivă. Admiraţia curentă pentru lucrurile vechi este un moft de educaţie.

Desigur, uzura sau moartea valorilor intelectuale sunt fenomene complexe. Gloriile trecute se întunecă şi se luminează capricios, şi forme vechi de artă pot să reînvie, într-o măsură oarecare, în fantezia artiştilor. La ceilalţi, care nu-s decât *public*, simţirea şi judecata estetică, în afară de gustul lor actual, adese nemărturisit, sunt cu totul nestabile şi inconsistente. În materie de artă, masa este sugestibilă aproape fără margini.

Arta, indiferent de materialul în care se manifestă, este grai. Ca şi graiul vorbit, ea îşi schimbă formele, pentru că se schimbă cuprinsul sufletesc care le-a zămislit. Este totdeauna o doză de strâmbătură să vorbeşti ca oamenii de altădată: aici e originea, aici e şi condamnarea grimasei clasiciste. Fiecare vreme vorbeşte pe potriva botului său, a minţii sale. Pentru a înţelege şi reînvia vorbirea, prin urmare sufletul vremilor de mult trecute, trebuie o virtuozitate curioasă, oarecum nefirească. Şi sunt destule forme care cu nici un preţ nu pot fi reînviate, şi nici o formă nu poate ajunge a doua oară şi întocmai la viaţa pe care a avut-o în sufletul care a creat-o şi în sufletele celor din vremea şi locul lui. Cetăţeanul normal n-are nici timp, nici alte mijloace indispensabile pentru asemenea acrobaţii estetice. Are însă tot dreptul să consume în pace articole artistice *proaspete*, aşa cum îi sosesc — direct de la Paris.

ESTETICA UTILĂ ŞI CULTURALĂ

La orice nedumeriri şi în orice controverse estetice, un prieten, iubitor de oameni şi de linişte, mă întâmpină cu vorba că despre nici o lucrare de artă nu se poate zice cu deplină hotărâre că-i rea, fiindcă, oricum ar fi, ea place grozav cel puţin *unui* om: aceluia care a făcut-o. Se înţelege că, faţă de această observaţie, toate contestările bazate pe o pretinsă ierarhie de valori estetice sunt, ca şi nimicul faţă de cel mai infim ceva: nule. Atât numai că practica vieţii nu rabdă astfel de înţelepciune, aşa mult spirit conciliant cât se arată în maxima prietenului. Şi mi se pare că aici, ca şi aiurea, practica are dreptate. Căci paşnica formulă este, în fond, diabolică. Consecvent luată ea ar da roadele cele mai pernicioase, ar duce la indiferenţă şi anarhie, care sunt, oricând şi oriunde, începutul pierzării.

Oamenii, simţind că binele suprem este cetatea şi că binele cetăţii stă în unitate, au căutat încă din vechime să afle cât mai multe şi mai sigure mijloace pentru unificarea sufletelor într-o ordine durabilă. Între aceste mijloace unul este estetica. Din ea învăţăm ce trebuie să ne placă şi cum să ne îmbătăm de voluptăţile artei, fără să ne pierdem firea compromiţându-ne calitatea de cetăţeni serioşi. Căci plăcerile artei, mai mult ca altele, ascund sub o rafinată mască serioasă infernalele primejdii ale frivolităţii şi ale epicurismului. A fost un mare noroc pentru oameni că estetica au făcut-o filozofii, adică înţelepţii de profesiune, şi nu cumva artiştii. Cel puţin a fost noroc mare că nu estetica artiştilor a fost luată în seamă, ci a filozofilor şi a celor inspiraţi de ei. Destul că în politică lumea, rea şi proastă cum este, nu a vrut să asculte de filozofi; în artă măcar binele public a fost, putem zice, salvat.

Platon a răbdat ostenelile mai multor voiajuri în Sicilia, pentru a explica lui Dionis Tiranul, clar şi simplu, cum se poate organiza şi guverna perfect un stat. Dar tiranul, nepriceput şi îndărătnic, i-a refuzat înţelepciunile cu o nedelicateţe despre care nu se poate spune cât de departe ar fi mers dacă nobilul filozof n-ar fi părăsit, mândru, dar repede, hotarele ingratului domn. Cât a pierdut atunci politica a câştigat pe urma estetica. Din scrisul minunat al divinului atenian două mari şi scumpe adevăruri s-au moştenit în teoria artei: 1) Într-un stat serios nu trebuie dată prea multă stimă artiştilor; 2) Frumuseţea unui obiect nu stă în ceea ce se vede sau se simte altfel din el, ci în ceea ce se gândeşte despre dânsul. Nu impresia interesează, ci definiţia. Căci, în definitiv, trebuie să spunem că impresia este ceva senzual, prin urmare grosolan, o brutală iritaţie materială, mai mult dobitocească decât umană. Ar fi dar nepotrivit cu adevărata ierarhie a intereselor înalt omeneşti să dăm prea mult din stima noastră acelora care-şi trec viaţa construind asemenea grosolănii — artiştilor. Şi, în adevăr, cetăţenii serioşi din toate timpurile s-au conformat, în moderaţia şi rezerva lor faţă de artă şi artişti, sfatului cuminte însemnat sub nr.1; de multe ori, probabil, fără să-l cunoască, ceea ce arată în chip strălucit că divinul atenian, cu pătrunderea

proprie geniului, n-a cerut bunilor cetaţeni decât să urmeze naturii lor intime. Atitudinea morală faţă de artă a fost astfel statornicită pentru toţi oamenii cumsecade.
Nu mai puţin utilă este a doua învăţătură platonică mai sus arătată. Acea interpretare sublim intelectuală a frumuseţii este, mi se pare, cea mai solidă bază pentru o estetică uniform obligatorie, iminent socială sau civică, dacă pot zice. Impresia sensibilă şi sentimentele legate de ea, inferioare şi brutale chiar prin materialitatea lor, închid oarecum pe om în el însuşi, tind să-l dezbine de semenii lui, să-l singularizeze; sau, ceva mai rar, îl îndeamnă să recurgă la o altă impresie sensibilă pentru a tălmăci pe aceea care-l preocupă, reţinându-l, şi prin aceasta, tot în sfera inferioară a simţurilor. Pe când, dacă esenţa şi valoarea frumuseţii nu stă în aceea ce se arată, ci în ce se gândeşte, în idee, o, atunci mântuirea este asigurată. Căci, în sfârşit, ideea este cuvântul, şi cuvântul este iminenta legătură dintre oameni. Vă întreb la ce ar fi bună frumuseţea şi păstrătoarea ei, arta, dacă nu ca să vorbim de ele? Arta ornează pe om, ca şi cravata. Unui om serios nu i se cade să-şi bată prea mult capul cu alegerea cravatei, dar nici nu poate ieşi pe stradă sau primi musafiri fără legătura de gât. Iar dacă atârni în casă un tablou, el rămâne un monument mut şi mort, dacă nu poţi spune prietenilor ceva despre el. Se poate zice că adevărata existenţă a tabloului durează atâta cât vorbeşti de el, după cum valoarea i-o simţi bine numai atunci când îl plăteşti. Un om de bine are prea multă treabă pentru ca să mai privească un tablou, odată ce l-a cumpărat şi atârnat în salon sau în sufragerie. De altfel, chiar dacă-l priveşte, el nu se uită la culori şi linii, ci la sufletul tabloului, la sufletul artistului, la sufletul societăţii în care a crescut artistul. El priveşte oarecum dincolo de tablou, dincolo de perete, pentru a contempla esenţa spirituală, superioară şi eternă, ale cărei întâmplătoare aparenţe sunt înşelătoarele, trecătoarele şi grosolanele pete de culoare de pe pânză. Tot astfel muzica trebuie ascultată, poezia citită cu o nobilă distracţiune, trecând uşor peste materialităţile acustice, peste detaliile plastice ale acordului, ale vorbei şi imaginii, pentru a prinde cât mai direct înalta unitate, miezul adânc sufletesc al lucrării. Priveşte şi ascultă cât de puţin, gândeşte cât de mult — acesta-i imperativul adevăratei contemplaţiuni. De nu-l urmezi, te încurci în mizerii tehnice, ca un simplu zugrav sau un vulgar capelmaistru.
În artă, comuniunea cât mai completă şi mai superioară între membrii cetăţii nu-i posibilă decât pe calea ideilor. Şi este, trebuie să recunoaştem, un noroc minunat şi de supremă utilitate, în cazul ce ne interesează, că absolut orice lucru are ideea lui, ca noţiune şi ca prototip înţeleasă, şi că fiecare lucru are mai mult decât una, deoarece poate fi definit şi clasat aproape la discreţie. Unul şi acelaşi exemplar zoologic uman poate fi definit ca: membru al unui partid politic, tată, fiu, soţ, nepot, alegător, profesor, agent electoral, poet, prozator, consilier comunal, redactor de revistă, amant, soţ înşelat, exportator, importator, amator de tablouri, avocat — din vertiginoasa bogăţie de calităţi am enumerat câteva din acele care se pot

cumula fără supărare. Apoi, afară de ideile lucrurilor, sunt ideile noastre despre lucruri, dogmele şi opiniile de tot felul. Acestea s-au înmulţit, fireşte, enorm în lungul vremilor, cele vechi au luat forme noi, şi atâtea altele necunoscute mai înainte s-au zămislit în fierberile istorice; gândiţi-vă la toate acestea şi admiraţi orizontul ce sclipeşte ca un imens perete de diamante. Graţie avantajelor specifice intelectului nostru, nimic nu-i mai uşor decât să introduci o rânduială folositoare în uimitoarea privelişte. Dacă, vorbind de poezia sau de proza unui cetăţean, îl consideri pe acesta, de exemplu, ca tată de familie sau ca alegător ori, judecându-i pledoariile şi discursurile, îl ai în vedere ca autor dramatic sau nuvelist, atunci procedarea d-tale este sintetică şi unitară. Cine tinde la seriozitate trebuie să procedeze astfel: să ţină seamă adică de fundamentalul principiu că un om ori un lucru trebuie judecat unitar şi valorificat în totalitatea lui. Căci în ordinea înalt sufletească se pot — preţios privilegiu — aduna, nu ca în matematică, numai valori de acelaşi fel, ci şi de cea mai variată natură: prozator, alegător, tată de familie, profesor — şi suma îţi dă valoarea persoanei. Astfel ajungi să înţelegi, aproape pe nebăgatele de seamă, pentru ce proza lui te emoţionează.

Unitatea este, în general, o chestie mare.

Mai presus de orice, unitatea este idealul şi metoda, ambiţia supremă şi baza eleganţei băiatului cult. Dar ce este băiatul cult?

* * *

Băiat cult, om occidental, spirit european sunt trei ziceri foarte iubite în stilul românesc public.

O recomandaţie bună, de la un deputat către un ministru, ori chiar de la o mijlocitoare matrimonială de calitate subţire către *partida* interesantă, nu este completă dacă nu începe sau nu sfârşeşte cu una din cele trei formule. Cea dintâi este totdeauna preferată; probabil fiindcă *băiat* străluceşte prin farmecul fraged al tinereţii şi dă nu numai valori actuale, ci sugerează şi speranţe frumoase.

Fără limita riguroasă de vârstă, băiat cult se numeşte acela care, în afară de meseria pe care o practică din necesitate materială ori din pure sentimente umane sau patriotice, se interesează stăruitor de tot ce e frumos şi bun, cu deosebire de arte şi litere. S-ar putea zice că baiatul este cu atât mai cult cu cât îşi tratează slujba specială cu o elegantă neglijenţă şi se dă cu mai multă ardoare şi literelor. Un băiat cult ideal ar fi, de pildă, un profesor de matematică care, într-un concediu perpetuu, vizitează cetăţile artistice italiene şi festivalele muzicale germane.

Muzeul şi sala de concert sunt însă mijloace prin ele însele insuficiente pentru a te informa despre artă. Mai întâi, cu ele pierzi prea multă vreme. Apoi, în muzeu şi în sala de concert nu afli de-a dreptul dacă o lucrare de artă trebuie să-ţi placă ori nu. De aceea băiatul cult are cartea şi, mai cu seamă, revista, ca instrument preferat de educaţie estetică. Revista este,

dacă redacţia are principii solide, şi spirit de disciplină în varietatea ei bogată, foarte unitară. Din ea băiatul cult învaţă a cunoaşte toate artele. Pe când un artist mărginit în tehnica lui consideră, de exemplu, muzica mai deosebită de pictură chiar decât proverbiala scripcă de proverbialul iepure, băiatul cult, printr-o superioară competenţă, le îmbină pe amândouă, fiindcă le consideră unitar şi sintetic în esenţa lor spirituală. În această operaţie îl luminează mult criticul de artă.
Criticul este un spirit ager şi profund. El observă numaidecât dacă o lucrare de artă este veselă, tristă sau nici aşa, nici aşa, dacă în ea se vorbeşte mai ales de o femeie sau mai ales de Dumnezeu, de patrie, de ţărani sau umanitate în genere, de fericire universală, de divorţ... Iar din asemenea observaţii criticul construieşte sintetic concepţia generală a artistului şi-l defineşte: pesimist, optimist, creştin, păgân, socialist, poporanist, erotic, abstinent, umanitar, reacţionar, care cum este după categoria lui — estetică. Cu alte vorbe, criticul arată cum şi de ce s-a emoţionat artistul şi explică, prin urmare, băiatului cult pentru ce opera artistului îl emoţionează şi pe el. Lucru de luat în seamă: acest băiat se fereşte să zică altfel decât *emoţiune* estetică; impresie sau atitudine estetică sunt vorbe prea slabe. În faţa artei el se emoţionează, fiindcă e nu numai cult, ci şi simţitor. Cu aceasta putem completa constatările de la început: estetica culturală se bazează mai întâi pe ideile lucrurilor şi pe ideile noastre despre lucruri, iar apoi pe o emotivitate delicată. Fiindcă este emoţie şi emoţie.
Când, întors dintr-o lungă călătorie prin ţări străine, treci hotarul patriei şi îţi adie miros de ardei copt, de porumb fiert sau de cojoc jilav, ai, desigur, o emoţiune. Dacă, rătăcind pe străzile unui depărtat oraş apusean, auzi deodată o zdravănă înjurătură românească, tresari — evident, de emoţiune. Desigur că nici un om cult nu va numi astfel de emoţiuni — *estetice.* Sunt mult prea nedelicate... Un tânăr şade însă, în amurg, pe cerdacul casei de la vie şi priveşte spre câmp. Arbori, soare care apune, vaci, câini, flăcăi, fete. Tânărul îşi aduce aminte fără îndoială de o domnişoară cu care a fost logodit, sau aproape. O lacrimă. Emoţiune! De astă dată hotărât estetică. Pentru moment, tânărul se consideră ca un fin diletant, căruia soarta stupidă i-a impus o carieră prozaică. Dacă, ferească Dumnezeu, domnişoara a murit, atunci lacrimile curg suficient câteva minute, şi tânărul se simte artist prin fatală vocaţiune. Uşor de înţeles: în acelaşi chip în care se concepe estetica culturală se naşte şi o artă culturală care o satisface. Arta culturală se naşte din emoţiuni delicate sau tragice. Te emoţionezi, să zicem, de ţărani, de arendaşi, de domnişoare, de o nenorocire conjugală — şi emoţiunea se face nuvelă, dramă, sonet, tablou, romanţă, eseu de critică în stil poetic şi de intenţie culturală.
Într-o societate europeană băiatul cult nu poate fi fără fată cultă. Cine l-ar înţelege când vorbeşte înfocat despre artă şi frumos? Pentru cine scrisorile lungi, cu filozofie şi descrieri poetice, cu citate din *Faust* ori din Sully-Prudhomme? În sfârşit, ce sens ar mai avea cultura şi estetica băiatului cult? Printr-o explicabilă indulgenţă lumea acordă, fără nici o altă pretenţie,

titlul de fată cultă oricărei dame care a absolvit studii universitare. Totuşi, o fată se zice cu atât mai cultă cu cât satisface mai complet condiţiile care definesc pe băiatul cult. Ca şi el, fata cultă, oricare i-ar fi ocupaţia, iubeşte fervent artele şi literele, citeşte mult şi multe reviste serioase şi cu doctrină sigură. Abia cutez să adaug că această fiinţă este cu deosebire sensibilă. Vibrează la tot ce e frumos, bun, nobil, la toate durerile omenirii. Fiind simţitoare, are emoţiuni frecvente. Din emoţiuni rezultă întâmplări, drame, în sfârşit complicaţii diverse, psihologice, fiziologice, sociologice, de natură delicată sau violentă, după om, mediu şi vârstă. Căci şi pentru fata cultă vârsta nu-i riguros delimitată, şi cu dreptate: cultura şi, mai ales, estetica culturală sunt chestii de inimă, şi inima are, cum se ştie, o tinereţe cu deosebire durabilă. Şi când o fată a trăit, a simţit şi a citit, cum şi-ar putea plăti ea mai frumos datoria către cultură dacă nu printr-un roman (cel puţin unul) — o, cu adevărat trăit, carne din carnea şi sânge din sângele ei, cum se zice în stil cultural — sau un volum de versuri, o romanţă sau măcar un vals cântat? Fata cultă confirmă încă mai energic decât băiatul cult adevărul că arta nu-i decât „emoţiune, iubire de viaţă, viaţa însăşi”.
Atmosfera de vibrantă sentimentalitate în care trăişte îl face pe băiatul cult, cu atât mai mult pe fata cultă, să piarză faţă de artă şi artişti rezerva şi măsura recomandată, cu adâncă înţelepciune, de însuşi părintele esteticii. Cultul pasionat al artei — la fata cultă mai mult pentru artişti —este un fenomen modern caracteristic. Pentru a preveni excesele, popoarele prudente au canalizat pe cale educativă entuziasmul cultural. Două naţii, rude de aproape, şi cu multă asemănare între ele, deunăzi înduşmănite cu înverşunarea proprie rudelor dezbinate, excelează în organizarea pasiunilor estetice.
Estetica *Lehrerilor* şi a pastorilor la germani, estetica fetelor bătrâne la englezi sunt formele cele mai instructive de organizare estetică a unei naţii. Voiajul obligator în Italia, cu citiri hotărâte din Goethe, literatura cu probleme teologice, morale şi pedagogice, peisaj şi psihologie cât mai locale şi rurale, la nemţi; roman în cel puţin două volume şi impresii de călătorie în cel puţin trei, scrise pe mesele pensiunilor elveţiene şi italiene, conştiincios şi stăruitor cum s-ar împleti un ciorap de către o Miss serioasă, plină de dragoste bine sistematizată către toate artele şi de cunoştinţe exacte şi folositoare, la englezi. Dar de amândouă părţile: totul e solid, util, cultural.
De la Platon la fetele bătrâne englezoaice şi Lehrerii nemţi...! Nu cumva stăruind atât asupra unităţii m-am lăsat însumi ademenit de vrajele ei căutând, cu o consecvenţă la care singur n-am luat seama, să-mi dezvolt întreg scrisul din învăţătura unui singur filozof?
După Platon multe s-au schimbat. Băiatul cult de astăzi dispune de o estetică nouă, ştiinţific experimentală, psihologică, sociologică. Acum nu se mai lucrează cu definiţii şi deduceri, se măsoară cu aparate şi se verifică prin anchete, minuţios şi obiectiv. Frumuseţea se induce acum din statistică. Distribui chestionare la o mie de persoane, indiferent de sex,

vârstă şi profesie; numai artiştii trebuie excluşi ca suspecţi de subiectivism şi prejudecăţi estetice şi tehnice. Apoi aduni voturile de apreciere estetică, cum aduni orice alte voturi. Ai, în sfârşit, ca mijloace noi de control, comparaţia cu popoarele sălbatice, cu copiii şi nebunii, studii biografice asupra artiştilor din multe timpuri şi locuri. Din atâtea toate trebuia să iasă şi a ieşit o estetică nouă sau mai multe. Dar complicaţia nu se opreşte aici.
Artiştii afirmă, cu dovezi, că nici din laboratorii şi nici din anchete psihologice cetăţenii culţi n-au aflat sigur care operă de artă e bună, care nu, şi chiar nici n-au nevoie să afle. Căci, din punct de vedere artistic, toate teoriile sunt egal bune, adică indiferente. Iar pentru băiatul cult tot interesul se concentrează asupra mijloacelor de a conversa despre artă. Însă artiştii de natură mai hapsână adaugă: că chiar acei băieţi culţi care cultivă ca specialitate estetica ştiinţifică trăiesc în mobile şi cu tablouri de cel mai prost gust burghez, şi sunt încântaţi de ele, că se desfată cu o literatură de cel mai mitocănesc sentimentalism, deşi în conferinţe şi alte manifestări publice citează numai clasici. Băiatul cult, zic unii, nu poate deosebi o pagină de Flaubert de una a lui Bordeaux, dacă i-ai pune sub ochi cartea fără să-i arăţi numele autorului; şi nici o fugă a lui Bach de o bucată de bravură a lui Thalberg, dacă demonul zeţarilor ar interverti numele la tipărirea programului. Căci nici nu-i treaba cetăţenilor să facă asemenea distincţii. Treaba lor e să cumpere cărţile şi tablourile, să plătească reprezentaţiile şi producerile muzicale... Prin urmare, încă o formulă de armonizare a raporturilor între cetăţeni pe terenul artei, de astă dată una mizantropică şi aproape cinică. Socotind bine lucrurile, şi pentru mine însumi, trebuie să fiu, în definitiv, mulţumit că am de ales. Pentru uzul social îmi va fi comod să-mi variez doctrina după moment şi oameni. Destul îmi e ca, rămas singur, să zic răspicat despre oricine are un gust prea deosebit de al meu: ce enorm dobitoc! Şi apoi să răsuflu adânc şi liniştit.

STIL CLASIC

Literatura franceză clasică seamană curios cu viaţa germană prusificată. Raţiune, ordine şi, prin urmare, claritate — aşa se numesc idolii esteticii în tot timpul pe care francezii unanim l-au consacrat ca vârsta lor clasică. Sunt chiar virtuţile rasei, se zice, care fatal au strălucit şi au stăpânit în toată vigoarea lor atunci când spiritul naţional ajunsese la maximum de puritate şi plenitudine. Naţionale ori ba, aceste calităţi au fost afirmate în teorie şi consacrate în practica vremurilor acelora cu o consecvenţă straşnică. Trei oameni, serioşi, cuminţi, cumsecade şi cu carte, Malherbe, Vaugelas şi Boileau, au lămurit şi definit simpatiile literare ale timpului, punând la cale versificaţia şi retorica, gramatica şi principiile generale de judecată estetică. Aceşti vrednici jandarmi literari au alcătuit cu grijă şi nestrămutată credinţă canoanele clasicismului. Şi este de luat în seamă că un drept-credincios ca Brunetière accentuează tare rolul teoriei şi al criticii în formarea artei clasice franceze. Cel mai *frondeur* dintre popoarele europene s-a lăsat aci mai strâns strunit decât oricare altul; până într-atât, că vreme de două veacuri aproape chiar glasul scriitorilor cu cel mai vădit talent poetic, ca La Fontaine şi Racine, sună prozaic prin botniţa clasicistă. Versuri frumoase ca proza — a fost o vorbă a veacului al XVIII-lea plină de concluzii.

Generalitate şi abstracţie, antipatie radicală pentru individ, prin urmare pentru detaliul concret, pentru surprizele de linie şi culoare. Ca efect total: suprimarea liricii şi a pitorescului. Un stil dreptliniar, uscat, de o nemiloasă şi istovitoare claritate, aspru şi cenuşiu; un stil numai din concepte scurse de tot sucul impresiilor şi strict legate în definiţii şi explicaţii. Născut din disciplină şi destinat să disciplineze, stilul clasic a zidit acele construcţii literare care aproape oricărui om de astăzi îi rămân totdeauna întru ceva iremediabil străine. O stranie impresie fizică de uscăciune şi duritate ne lasă chiar cel mai simpatic exemplar de poezie clasică franceză. Pare c-ai avea nisip prăjit în dinţi, cenuşă sub unghii, şi te-ai fi spălat pe obraz cu leşie. Shakespeare şi-a pus pecetea lui fierbinte pe sensibilitatea noastră literară; şi tot ce a venit de atunci încoace în dezvoltarea artei care-şi merită numele poartă într-un fel sau într-altul marca lui. Dacă se zice că acea literatură „clasică” a fost un produs aristocratic şi curtean, caracterizarea aceasta trebuie lamurită. Publicul în care s-a născut era o aristocraţie disciplinată şi burghezită, iar producătorii acelei literaturi — burghezi curaţi, din naştere, prin creştere şi caracter. *Ce siècle de vile bourgeoisie*, zice feudalul Saint-Simon, care poate în vremile acele e singurul „artist” pe înţelesul modern. Şi n-o fi întâmplare numai că acea ordine literară a fost răsturnată mai cu seamă de doi străini, plebeul Rousseau şi cosmopolita baroană de Stael, şi de feudalul viconte de Chateaubriand. În cultul regulii, al clarităţii şi economiei, cu deosebire în apucătura ostentativ didactică, vorbeşte neîndoios grijuliul, cumintele,

practicul spirit al burgheziei. Preceptele de o poliţienească siguranţă şi rigiditate ale unui Malherbe ori Boileau, tragediile şi odele întocmite cu aşa clară, economică şi prudentă gospodărie, perioadele cumpătat dezvoltate şi fără surprize, versuri, strofe şi tirade logic şi explicativ cimentate, şi atât de frumos curăţite de orice imagine mai vie, nu seamănă ele sugestiv cu o întreprindere de industrie nemţească, cu stilul vieţii municipale germane, cu *Rechts gehen — Links fahren* şi *Verboten* ... mai ales *Verboten*? Totul prevăzut, totul socotit, cu neclintită siguranţă trasă deosebirea între permis şi nepermis: în scurt, triumful nediscutat al raţiunii, al calculului, domnia disciplinei şi a prevederii. Scurt, curat şi practic. Neîndurată clasare ierarhică a genurilor literare, delimitare absolută şi disciplinară a competenţei artistului, subordonare severă a individului către gen, a impulsului adânc subiectiv către obiectivul general, a impresiei către raţiune, în Franţa literară clasică; aceeaşi disciplină, aceeaşi gâtuire a individului prin obiectivitatea socială în viaţa Germaniei perfect industrializate de astăzi. Imperiul instinctelor fundamental burgheze, literar într-o ţară, politic şi social peste graniţă, la duşmanul ereditar.

Burghez şi utilitar în literatura lui clasică, francezul s-a arătat liric, nestăpânit, izbucnitor romantic şi nepractic în luptele aspre ale vieţii naţionale. De aici şi puternicul prestigiu istoric al mersului acesteia. Istoria acestui popor este un lux strălucitor, o risipă romantică de fapte surprinzătoare, excesive, ceva deosebit de colorat, frumos şi emoţionant.

European judecată istoria politică şi socială a Germaniei este, din contra, nulă, poate chiar negativă: oamenii aceştia au trăit, politic şi social, numai lor înşişi. Antipatia latentă ori patentă de care se bucură această închisă şi întunecată gintă la cele mai diverse popoare, uşurinţa cu care această antipatie se dezlănţuie furios uneori se va fi sprijinind şi pe această obscuritate, pe acest tern egoism al istoriei sale.

Este o frază, odinioară banală chiar la vecini, în tot cazul irevocabil consacrată de naţionalismul nemţesc: că germanul este, prin esenţă, adânc sentimental, liric şi visător. Germanul tipic te întâmpină invariabil cu acest cântec când vine vorba de filozofat asupra raselor. Pe aceeaşi treaptă de banalitate se află dogma individualismului german, la care se anină numaidecât un mic panegiric al pornirii de nestăpânită independenţă, mai cu seamă morală şi religioasă — cum se vede în Reformă şi în filozofia idealistă, eternele glorii ale neamului. Drept că nu numai germanii, ci ambele mari neamuri germanice au dat un tezaur de lirică intensă în literaturile lor. Dar nu cumva s-a cheltuit tot individualismul lor în literatură? Ştiu bine că, dacă unui negerman îi pare ciudată acea minunată *libertate internă* care se acomodează aşa de bine cu tirania *cant*-ului englez, cu poliţieneasca sugrumare a consistoriilor şi ortodoxa supraveghere a şcolilor germane, i se răspunde, cu un superior zâmbet, că un străin nu poate pătrunde adâncimile sufletului germanic. Dar faţă de fatala uşurinţă cu care oamenii de acest neam se grupează în *Vereinuri* şi secte ne va face, pe noi toţi, străinii, să zicem totdeauna, cu tot respectul, dar şi cu hotărâtă

credinţă: „individualismul şi libertatea internă” sunt fraze naţionaliste. Nu şi-ar fi rânduit germanul viaţa atât de perfect poliţieneşte, n-ar fi putut fiecare englez face din el un aşa naiv şi neînduplecat instrument de poliţie morală şi religioasă dacă o docilitate naturală, un spirit de turmă esenţial şi de violent practicism nu i-ar fi predestinat pentru acele forme de viaţă, în care trăiesc ca în fireasca lor piele.
Anarhisme atât de stridente ca al lui Stirner şi al lui Nietzsche nu degeaba s-au arătat tocmai în mijlocul celor cu „libertate internă”, adică într-o lume în care spiritul de turmă este cu deosebită putere înrădăcinat. Dar se poate zice că studiul raselor n-a scăpat încă bine din mâinile diletantismelor începătoare; adeseori el nu e decât o pretinsă şi expeditivă filozofie pentru patrioţii care ambiţionează teorii de efect. Clar rămâne însă faptul amintit, că în cultura germanilor lucrurile au mers pe dos decât în cea franceză. Şi se cuvine să amintim că acea domnie literară, artistă, în scurt: teoretică a burgezismului în Franţa, a creat, între altele, o proză strălucită. Extrema disciplinare a născut rafinarea extremă a conştiinţei literare. Supunerea constantă la reflecţie, cerebralizarea lucrării artistice a moralizat excesiv meşteşugul scrisului, ducând sensibilitatea literară la o extremă încordare. Numai în o aşa tradiţie de îndărătnică prelucrare a unei limbi au putut să apară problemele artistice care l-au chinuit pe Flaubert; prin ea numai au fost posibile revoltele literare moderne, prin ea literatura franceză a căpătat caracterul de artistică maturitate care o distinge. Astfel spiritul burgez va fi contribuit — ciudat efect? — la cea mai deplină emancipare a artelor, la estetizarea cea mai completă a literaturii de până acum.
Ce roade finale va da perfecta înflorire a aceluiaşi spirit în practica vieţii germane de astăzi nu se poate încă bine imagina. Pentru moment, *praktisch* ori *unpraktisch*, cuvintele acestea de sonoritate acră şi tăioasă sunt printre cele mai iubite celui mai liric dintre popoare. Ostwald chimistul, colegul vestitului Haeckel în episcopia monistă, cel care lămurea ireplicabil popoarelor balcanice cum toată încurcătura lor vine de acolo că n-au adoptat din vreme limba universală propusă de dânsul, Ostwald chimistul a organizat o respectabilă societate, cu programul de a lucra pentru unificarea formatului cărţilor în Germania, dacă se va putea în lumea întreagă, deoarece varietatea formatului este de un nepractic intolerabil.
Învăţatul Joseph Bédier, cunoscător, ca mulţi din generaţia lui, a vieţii germane, a scris memorabila vorbă: *les Allemands ont l’art d’utiliser les imbéciles*. Aici stă doar unul din marile secrete ale concepţiei burgheze. Economia e zeul. Cum să scoţi toată valoarea din ciurucurile pe care, oarbă şi nepractică, le aruncă natura cu superb lux în viaţă? Căci e vorba de mulţi, de mult şi e vorba de repede, fiindcă pentru mulţi. Într-o nimereală aproape divină s-a întâlnit dresura prusiană cu idealul american; rodul este germanul de astazi. Este burghezul ajuns în culmea spre care se caţără de veacuri. Mecanizarea perfectă a forţelor celor mai intim omeneşti, regulare cronometrică a minţilor şi voinţelor, roadere şi pilire a sinuozităţilor individuale până la contururi simplu geometrice, înlocuirea porsoanei cu o

definiţie numerotată şi absorbirea ei în comunitate, viaţa redusă la un imens şi continuu pensum, suprimarea neprevăzutului — *Links gehen, Rechts fahren* — şi mai ales *Verboten*! Spectacol de o curioasă măreţie, ceva pe dos şi exotic pentru neamurile de modă veche... Poate că acesta-i începutul socializarii perfecte şi finale, ţinta oricărei „societăţi", prin esenţă şi definiţie. Atunci în viaţa aceasta de azi suflă aerul uniform şi fad al lumii viitoare.

Neastâmpărata persoană care a pus în circulaţie vorba despre Germania visătoare a observat că germanii sunt *flatteurs avec énergie et vigoureusement soumis*. Iar Goethe confirmă această judecată scriind „Vrei să-ţi dominezi naţia, tu, scriitor german, începe prin a o face să creadă ca există cineva care vrea s-o domine. Vor fi toţi atât de intimidaţi, încât lesne se vor lăsa stăpâniţi." Mi se pare că nu se aminteşte destul de des practicismul hotărât a cel puţin doi filozofi germani, Fichte şi Kant. Grija de a nu atinge cumva fundamentele sfinte ale comunităţii, de a nu le cerceta originile este atât de vădită peste tot la supusul, timidul şi prudentul funcţionar prusian, încât se poate înţelege de ce Nietzsche l-a acuzat de *superficialitate*. Şi e drept să zicem că diplomatul Hume şi jurnalistul Voltaire au fost neasemănat mai autentici, mai efectiv răzvrătiţi decât profesorul din Koenigsberg, cărui unii oameni găsesc original să-i anine calitatea de revoluţionar şi sfărmător de idoli.

Şi iaraşi prea mult se uită că Faust îşi încheie cariera, după războaie şi cuceriri, desţelenind pământuri, tăind canale, acoperind mările cu flote. Timid la început, când abia ridicase capul din cărţi şi avea nevoie de tot ajutorul diavolului ca să întoarcă minţile unei fetiţe de mahala, întreprinzătorul profesor sfârşeşte cu imperialism de stil mare. Fiindcă oricât de variate tălmăciri ar permite vastul carnet pe care Goethe şi-a însemnat aproape toate întâmplările sufletului şi minţii sale, eroismul acela economic dă adevăratul final capriciosului poem, nu canafurile mistice care-i atârnă la urmă. „Nu cred să existe spirit mai larg decât acel al unui mare negustor." Bunăvoinţă şi înţelegere faţă de negustori nu-mi închipuiesc să fi arătat vreunul din marii poeţi de sânge mai categoric de cum a arătat-o, prin vorbele aceste, fiul unui burghez din Frankfurt, îndrăgostitul de toate clasicismele, Wolfgang Goethe.

NEÎNŢELEGERI INOCENTE ÎNTRE PUBLIC ŞI ARTIŞTI

Îmi povestea foarte vesel Panait Cerna, poetul, cum nişte admiratoare aprinse ale versurilor lui s-au supărat amar aflând că autorul e scurt de trup, grăsuliu, lat în spete şi rumen la faţă. A fost pentru ele o dureroasă nedumerire: nu ştiau cum să împace poeziile cu chipul omului. Negrişit, erau nişte biete fete, inimoase şi crude la minte. Exemplul e prea bun... Dar eu cred că mulţi oameni, indiferent de vârstă, sex şi calitale socială, poartă în minte un tip al artistului, fizic şi moral, care aduce mult cu visul fetelor oarecare; le lipseşte celorlalţi numai îndrăzneala naivă ca să-l dea pe faţă direct şi complet.

De vreo sută de ani, artistul, pentru masa publicului european, trebuie să fie înalt, subţire, cu obrazul lungăreţ, palid, cu păr mult şi frumos — dacă se poate ondulat. Adeseori, artistul poartă, chiar astăzi încă, o deosebită uniformă — n-o mai descriu; prea e cunoscută. Pe urmă, trebuie să fie om tare simţitor, cu nervii delicaţi. Dacă se poate chiar bolnavi. În sfârşit, i se cere să aibă multe întâmplări în viaţă, mai ales de dragoste — şi să fie om nepractic. Fără îndoială, acest ideal nu-i creat din stricte observaţii biografice şi printr-o minuţioasă statistică. A ieşit din capul literaţilor romantici, care l-au vârât neapărat în capul publicului. Şi fabricarea acestui ideal s-a întâmplat tocmai atunci când artistul se emancipa printr-o zgomotoasă răzvrătire contra burghezului. Burghezul a primit docil autoportretul naiv flatat al literatului — fiindcă, zvelt ori burtos, artistul, din punctul de vedere al intereselor serios burgheze, rămâne un subiect secundar. Câteodată amuzant, decorativ şi instrument comod de satisfacţii vanitoase.

Felurite resturi de gândire primitivă fac pe omul de mijloc, cel cu intelectul slab diferenţiat, să-şi închipuie pe orice om vestit ca un buchet în care sunt legate toate perfecţiile. Evlavia masei publice către ceea ce se cheamă artă o formează nişte rudimente de curiozitate admirativă către persoana artistului, care e, adeseori, om cu vază. Arta însă, pentru gelatinoasa gândire comună, este un fel de sport şi industrie sentimentală, producătoare de obiecte consacrate, nu se ştie clar de ce, ca valori ornamentale de care educaţia şi viaţa negreşit trebuie să ţină socoteală. Să ne amintim că pentru gândirea şi uzul comun, aceste valori privesc mai ales pe femei, cel mult pe oamenii tineri de ambele sexe. Bărbaţii maturi sunt, în principiu, scutiţi de a se interesa de artă. În liceele noastre, istoria artelor o învaţă numai fetele. Şi muzica este, în practică şi după ideile comune, mai mult treabă femeiască.

Oamenii care au cercetat de aproape istoria artei şi natura tipului artistic ştiu că nu există legătură între mutra, caracterul moral şi talentul omului; că mulţi pictori, muzicanţi ori chiar poeţi vestiţi sunt ori au fost cu

desăvârşire lipsiţi de orice altă formă de „inteligenţă” decât acea a meşteşugului lor; că, în general, talentul viguros este unilateral, şi numai în mintea ceţoasă a diletantului „geniul” se prezintă ca o îngheţată cu filoane multicolore şi cu gust de tutti-frutti. Evident, diletantul îşi vede atunci propriul lui spirit, inform şi difuz. Este o întrebare pentru filozofi, mai mult încă pentru pedagogi, să cerceteze ce parte poate, real, să ia omul de mijloc la viaţa artistică. Această viaţă este exclusivistă, ca orice domeniu de extremă diferenţiere. Arta în ea însăşi priveşte pe acei care-i dau naştere. În principiu, artiştii o produc numai pentru dânşii. Ea este rezultatul unei experienţe iminent subiective. De aceea, deopotrivă nu are sens obligaţia de a se supune unor postulate estetice pretins universale, şi nu există nici un drept *obiectiv* de a interveni în judecarea lucrărilor artistice. Arta izolează conştiinţele în grupe de tipuri natural înrudite. Numai ştiinţa şi practica le leagă, prin obligaţie raţională şi silă exterioară, anulând asperităţile iraţionale ale experienţei subiective. Desigur, arta se poate interpreta şi ca vehicul pentru idei popularizabile. Astfel, în toate vremile, ea a *slujit* intenţii religioase ori altfel practice. Dar se întâmplă că chiar oameni îtrucâtva deprinşi să gândească, confundând acest fel de a întrebuinţa arta cu existenţa şi natura ei specifică, îşi închipuie că arta implică obligaţie pentru totalitatea cetăţenească şi fac din cultivarea ei un paragraf de civism. Aici îşi găsesc neapărat punct de sprijin acele idei primare despre tipul fizic şi moral al artistului — artistul ca *om mare* în general şi, se înţelege, ca învăţător de lucruri mari şi nobile şi apostol-erou. Se poate zice sumar că toată teoria filozofică asupra artei e deformată de asemenea confuzii, căci, în mare parte, ea a rezultat din interese străine artei şi artistului. Nu din studiul tipului artistic şi al experienţei sale specifice s-a scos teoria artei, ci din intenţii simpatice tipului filozofic. Drept vorbind, fetele care s-au necăjit aşa de rău că Cerna era scurt şi gros se găseau în înţelegere deplină cu tradiţia filozofică care, din vechime, a pus ca ideal suprem un mozaic de perfecţii naiv şi neverosimil.

Filozofic ori popular îmbrăcate, asemenea visări despre o personalitate perfectă sunt, deopotrivă, numai jocuri ale diletanţilor. Artiştii sunt nevinovaţi de stupidităţile sentimentale ale fetelor, ca şi de postulatele solemne şi vagi ale filozofilor. Artistul este un meşteşugar; obligaţiile şi prestigiul lui nu-şi pot avea originea, nici raţiunea decât în calităţile lui special producătoare de valori estetice. În capul diletantului însă arta este un fel de eleganţă morală care duce la celebritate, şi întotdeauna au fost diletanţi care, ca oameni de bine, plini de excelente, dar lăturalnice, intenţii, s-au amestecat unde nu le era locul şi au fabricat valori pseudoartistice — marda estetică cu pretexte nobile. Acestor nepoftiţi le sunt natural simpatice şi stupidităţile sentimentale ale fetelor, şi dezideratele pompos imprecise ale moraliştilor — şi ei fac ideile curente despre artă şi artişti.

Ar trebui mai des amintit că pictorii refuză lui Goethe aproape orice pricepere în pictură, cu toate că universala excelenţă s-a ostenit foarte zelos

să cocheteze cu această artă; că Whistler a tăgăduit violent lui Ruskin şi lui Oscar Wilde orice competenţă în judecata artei sale. De la Delacroix până la Max Liebermann, artişti serioşi au scris lucruri de mare preţ pentru a defini arta şi a o apăra de amestecul nechemaţilor de tot felul. Şi oameni nepărtinitori şi pricepuţi dau dreptate pictorilor.

Omnicompetenţa este o iluzie caracteristică literatului care, prin carieră oarecum, este adus să vorbească despre orice. Şi însuşi materialul de expresie al literatului, vorba, prin popularitatea ei, implică un diletantism esenţial şi cronic. Ca material pentru dezvoltări literare, este incomparabil mai avantajos, de exemplu, să înşiri generalităţi morale şi fizionomice despre persoana unui artist decât să analizezi o lucrare a lui în ea însăşi.

Adoratoarele fragede ale lui Cerna luau, desigur, poeziile lui drept scrisori de dragoste adresate lor, şi de aceea închipuiau pe autor după dorul inimii şi după lecturile lor sentimentale. Poeziile erau pentru dânsele pretext de literatură intimă. Cu alte forme şi alte intenţii, dar tot atât de străine vieţii estetice, criticii şi sugestibilii lor cititori iau bucuros operele de artă ca pretext de mahalagisme pe seama artistului, deghizate literar.

MECANIZAREA SCRISULUI

Nu e vorba aici de scrisul cu sila. Despre cruzimea şi tristeţea constrângerii sociale asupra scriitorului de meserie s-a risipit, în timpurile noastre, destul patos, şi tânguios şi indignat, de către specialiştii iubirii de oameni.

Omul de condei e adeseori nevoiaş. Şi, dacă cercetăm cu exactă curiozitate motivele scrisului, ajungem la un bilanţ trist humoristic... Dar eu vreau să vorbesc de scrisul fără nevoie, chiar fără nevoia vanităţii pure, de scrisul emancipat, ajuns tabiet, cum e ţigara, cafeaua, aperitivele sau bridge-ul. Exemplu bun este, cred, Goethe. Desigur, şi la aiţi risipitori de vorbe scrise, chiar dacă au lucrat sub biciul nevoii, intervine, într-o proporţie oarecare, şi scrisul tabiet. Astfel a fost cu putinţă chiar poezia lirică numai ca tabiet.

Să nu amestecăm lucrurile. Altceva e moda care obliga odată pe orice gentilom să ştie a „improviza” stihuri galante, şi altceva e stihuirea reglementară şi tacticoasă pe care o am eu acum în vedere. Îmi dă în gând o presupunere: poate că versul este, ca atare, o momeală deosebită pentru a face din scrisul literar o activitate cronică, un nărav. Poate că, în creier, calapoadele ritmice se înmulţesc şi se întăresc până a deveni o maşinărie tiranică. Schiller a spus lucrul acesta foarte preţios pentru psihologia poetului: că el se pomenea cu scheme ritmice în minte, şi schemele cereau cuvinte, şi aşa se făcea poezia. Dar despre puterea versului ştiu ceva mai bun decât cazul lui Schiller: cunosc un om şi prost şi detracat, care pastişează, fără osteneală, nici socoteală, stilul poeţilor celor mai buni, în aşa fel ca să înşele pe cei mai şireţi cunoscători.

Scrisul ajuns tabiet face pe om nesimţitor faţă cu capitalul său de inventivitate natural şi adevărat. Se plagiază o viaţă întreagă pe sine, adeseori cu deplină, câteodată cu mai puţină naivitate. Negreşit, fiindcă îi face mare plăcere scrisul lui: plăcere asemene unei scărpinări periodice, executate cu măiestria mecanică a obiceiului organic. Cine ştie cât la sută din literatura toată se va fi născut din această stare intelectuală inocentă care e scrisul tabiet! Rémy de Gourmont admira glumeţ cele 35 de volume scrise de Paul Adam în 17 ani. Dar puterea tabietului e doar relativă; alţii s-ar uita cu aceiaşi ochi la raftul foarte lung în care abia încape Rémy de Gourmont. Fraţii Goncourt, Rosny şi Léon Frapié au luat „boala” scrisului ca motiv de romane. De spaimă, probabil, şi din mustrare de cuget.

Slăbirea ori chiar ruperea controlului propriu, care se întâmplă în scrisul mecanizat, favorizează îndărătnicia stranie în privinţa dimensiilor pe care trebuie s-o aibă pasta literară. Astfel, dimensiile lucrurilor literare sunt rareori naturale. Nu dinăuntru se hotărăşte ce şi cât are să fie, ci din mersul cotidian şi oarecum rotativ al scrisului. Aşa încât tabietul explică producţia şi dă măsura fecundităţi. Şi e nedrept să dăm vina, pentru dimensiile unei opere, numai editorilor, regizorilor şi redacţiilor care comandă pe măsură.

În această problemă nu ajunge să avem în vedere numai lungimea şi grosimea literară. Cu toate că şi ele sunt lucruri de adâncă însemnătate, şi e

bine să luăm seama că indicaţia în kilometri pe afişele filmelor (în România, din motive de idealism excesiv, nu s-a adoptat, mi se pare, felul acesta de înţelegere între artist şi public), zic: indicaţia în kilometri a dat pe faţă un mare secret din psihologia producţei poetice a vremilor cu mult înaintea filmului, şi a celei de azi în afară de film. Dar nu trebuie să rămânem la volumul absolut. Montaigne a scris, toată viaţa, o singură carte. Tocmai de aceea e uşor de văzut în ea tabietul scrisului, chiar dacă altfel n-am şti nimic despre regimul autorului. Căci faţă de inventivitatea propriu-zisă (şi doar numai ea face controlul cu putinţă) chiar cartea unică a acelui om se arată — prea mare.

Unii oameni, îndrăgostiţi de hărnicie palpabilă, au socotit ca un mare noroc pierderea unei părţi din literatura veche. Altminteri, zic ei, apăsarea anticilor asupra modernilor ar fi fost prea mare; le-ar fl slăbit prea rău curajul de a scrie. Asemenea oameni slăvesc, desigur, activitatea şi voinţa mai mult ca orice în lucrurile intelectuale. Printre ei sunt, desigur, mulţi cititori cu orice preţ. Fiindcă cititul, ca şi scrisul, devine tabiet, funcţionează, prin urmare, cu o reducere ciudată a activităţii propriu-zis intelectuale. Dacă s-ar fi păstrat mai multă literatură veche, modernii n-ar fi scris mai puţin. Încurajarea la scris, deci şi scrisul-tabiet, ar fi crescut proporţional cu doza scrisului moştenit. Gradul contagionării stă în raport drept cu masa contagioasă.

Cine citeşte fără tabiet, dar cu băgare de seamă, vreo operă voluminoasă şi celebră vede, aproape fără excepţie, sărăcia justificării interne a masei literare care-i stă în faţă. Cea mai ciudată, poate şi cea mai instructivă probă o dau colecţiile lirice, pentru că acolo caracterul intim personal, prin urmare spontaneitatea şi accentul unic al fiecărui rând e doar lege. Omul prins în tabietul scrisului uită periodic ce a scris el şi ce a citit la alţii. Şi aşa creează zilnic, ori de mai multe ori pe zi, dacă e adevărat harnic. Fără îndoială, spiritul burghez apusean şi structura socială corespunzătoare, cu tendinţa lor fundamentală de a preface în meserie absolut orice stare şi atitudine, cât de interioară, a favorizat frumos scrisul tabiet. Opera lui Goethe dă un exemplu deosebit, tocmai pentru că la dânsul inventivitatea excepţională face fond eminent, aşa încât ceea ce e scris reglementar şi tabietliu să fie cât mai vizibil în totalul operei.

MOTIVELE SCRIITORULUI

Onorarul şi gloria, mai întâi. Situaţia financiară a omului poate face ca unul din aceste două motive grele de acţiune scriitoricească să cântărească mai mult decât celălalt. În sufletul scriitorului trăieşte uneori foarte viguroasă setea de putere. În veacul XVI, Pietro Aretino avuse ştiinţa şi norocul să combine frumos onorarul cu gloria şi puterea, căci el a descoperit şantajul (numit, la ocazii, şi schimb de bune procedee), lucru pentru care a rămas celebru, pe câtă vreme scrierile lui, încă de mult, nu mai sunt cunoscute decât erudiţilor. Şi adevărat: cu ajutorul genialei invenţii a lui Aretino — era pe atunci tocmai epoca marilor descoperiri în toate direcţiile — un om de condei poate ţine piept chiar bărbatului politic, adică însuşi deţinătorului puterii supreme. Dar acest detaliu intervine relativ rar printre motivele care pun condeiul în mâna omului.

Schimbul acesta energic de bune procedee este limitat şi organizat cu delicateţe tăcută, în anume sfere de interese şi aspiraţii câteodată de ordin ideal, câteodată nu. Puterea pe care răspândirea o dă unor anume instituţii de publicitate le impune inevitabil şi foarte efectiv atenţiei unor instituţii cu caracter economic sau mecenilor doritori de a procura glorie protejaţilor de ambe sexe, trecându-i din salon în vaza publicului mare. Dar aceste sunt forme instituţionale ale meseriei scrisului organizate colectiv, şi eu am în vedere mai cu seamă psihologia individuală a scriitorului.

Motivul onorarului este imediat, luminos şi simplu. Dar efectul dimensiilor unei opere, impuse de condiţii financiare, poate merge până acolo încât să influenţeze genul şi arhitectura, stilul şi chiar inspiraţia producătorului, care ajung astfel să depindă de onorarul la care aspiră artistul.

Gloria se colorează însă variat, după orientarea diversă a ambiţiilor. Produc unii literatură numai pentru a fi luaţi în seamă de o femeie, alţii ca să-şi apropie numele de acel al unei celebrităţi ori ca să pătrundă într-un cerc social sau într-o literatură străină ilustră. Au făcut alţii poezii şi nuvele pentru a-şi da în vileag cu zgomot fericiri intime, legitime ori nu, ori pentru ca să se publice ca martiri ai unor suferinţe tot atât de intime şi casnice... În sfârşit, pentru a-şi fixa reputaţie de oameni foarte sensibili, umanitari, milostivi, eroici şi alte caractere însemnate la rubrica ştiută a lucrurilor bune şi mari.

Nu vorbesc aici despre dreptul de a întrebuinţa ca material de artă orice fel de întâmplare trăită, ci de faptul că omul scrie literatură anume pentru a trezi curiozitate admirativă sau compătimitoare pentru persoana lui. Literatura este atunci un mijloc de poză, pueril şi impudic. De partea lui publicul e totdeauna lacom după persoana, cea neliterară, a scriitorului. Negreşit, cele două lăcomii conspiră cu aprindere. Câteodată şi literaţii devin public în această privinţă. Pe Mirbeau l-a surprins şi înduioşat fără măsură jurnalul cusătoresei Marie-Claire. O muncitoare care-şi scrie viaţa e lucru neaşteptat şi emoţionant; Mirbeau nu era numai artist, dar şi cetăţean

combativ, cap inflamabil foarte şi inimă aprinsă pentru popor. Dar toate aceste virtuţi n-au a face cu valorile de artă, şi focul lui Mirbeau l-au stins foile humoristice. Cazul lui Romain Rolland este şi mai exemplar, fiindcă el însuşi s-a permutat romancier şi membru al umanitarismului literar din curat şi eminent profesor de istoria muzicii, cum era la început, şi din natură — un literat fără motive literare, ci numai din bune şi umane intenţii. Şi astfel Rolland s-a entuziasmat „literar” de un proletar român care a încercat să se omoare, a învăţat franţuzeşte şi are energia, adevărat înduioşătoare, să scrie în această limbă atât de inospitalieră încât adeseori străinii nici nu iau seama că truda lor pentru a fi primiţi de dânsa e cu desăvârşire zadarnică.

În estetica suburbană se zice, cu ton satisfăcut şi rezolutiv, că omul cu pricina scrie pentru că are ceva de spus. Eufemism diplomatic, ca să nu zică, fără înconjur, că literatura e sat fără câini — idealul scump şi ascuns al diletanţilor cu ambiţie. Este fapt de experienţă banală că, în literatură, conştiinţa artei şi rutinei tehnice se escamotează, cu deplină seninătate, în favoarea bunelor intenţii. Fără îndoială, formula e adusă bine: încearcă să dovedeşti că domnul de care-i vorba n-a avut ceva de spus!... În domeniul literar, maşinăria elementară, aparenţele grosolane ale artei se imită repede. Şi iată încă un motiv de producţie literară: copierea simplă şi semiinconştientă a unor procedări stilistice care sunt echivalente literare ale cravatelor şi manşetelor debitate prin bâlciuri.

Ciudat rămâne după toate aceste însuşi prestigiul specific al practicii literare. Oameni care altfel se bucură de glorii strălucitoare şi mănoase sunt ispitiţi să literarizeze — şi rămân real neliniştiţi dacă nu dau urmare ispitei. Hotărât, scrisul oarecum literar ornează şi pozează pe om, nu ştiu cum şi nu văd clar de ce. Este oare în joc vreun primat al inteligenţei care se impune fără excepţie? Dar inteligenţa îşi manifestă deplin puterea şi aiurea decât în literatură. Iar popularitatea se obţine mult mai intens pe alte tărâmuri. Ce complex obscur de prejudicii vechi şi comode vor fi operând în conştiinţa sutelor de mii de Bostandaki, laolaltă cu milioanele lor de admiratori invidioşi?...

Motivul cel mai rar, poate, al activităţii literare e talentul pur şi nevoia de expresie care-l însoţeşte, fiindcă rară este potrivirea fericită între talent şi voinţa brută neapărat trebuincioasă realizărilor lui.

INTELECTUALUL

Intelectual curat se poate numi, cred, numai omul obsedat de inteligenţă: acela care, normal şi necesar, opune realităţii trebuinţa şi capacitatea pură de a înţelege, fără nici un respect pentru orice alte interese pe care viaţa, cu vigoarea ei indiscretă, le împinge obişnuit pe primul plan al sufletului. Atitudinea aceasta este rară şi monstruoasă. Rară, probabil fiindcă un minimum de lucrare intelectuală este prea de ajuns pentru a realiza o adaptare deplin plăcută şi prielnică organismului; şi se cuvine să o numim monstruoasă dacă ne uităm numai o clipă la cursul tipic al vieţii, cu condiţia ca, pentru acea clipă măcar, să fim înşine intelectuali în înţelesul stabilit mai sus.

Montaigne, La Rochefoucauld, Anatole France sunt, printre oamenii vestiţi, exemple cât se poate de complete, mi se pare, pentru tipul pe care-l avem în vedere. Toţi trei s-au arătat în vremuri de mare fierbere istorică, şi toţi trei s-au dovedit stângaci şi inutili până la comic când au încercat să ia atitudini active, adică radical străine naturii lor intime.

În trecut era foarte primejdios să fii intelectual pe faţă; de aceea este adeseori greu de găsit şi verificat realizările istorice ale tipului. Descartes a fost poate un intelectual curat; oarecare conversaţii ale lui, nu demult date la lumină, te fac să crezi că toată risipa lui barocă de argumente teologice a fost poate numai o prudenţă. Şi Kant poate şi-a ascuns intelectualismul radical sub distincţia între postulatele practice şi cele teoretice, asupra căreia el stăruie cu o grijă care cam bate la ochi. Silinţa pe care o pune omul acesta supraprudent pentru ca să adăpostească la loc de respect idealurile consacrate are uneori un aer curios de naivitate şireată.

Goethe, impecabilul *poseur*, îşi făcuse o a doua natură din atitudinea lui prea bine susţinută de critic universal aprobativ şi oarecum *ex officio* al tuturor celor văzute şi celor nevăzute. Rolul acesta de prelat optimist panteist, pus să blagoslovească regulat universul, colorează toată fiinţa intelectuală a omului. Din această atitudine de perpetuă binecuvântare a scos Goethe regula de a dezaproba în bloc orice negaţie şi orice critică, sub cuvânt că trebuie respectată absolut creaţia, şi a condamnat absolut, de pildă, arta caricaturii. Prin acest costum ţesut din superbe blagosloviri este greu să zăreşti formele adevărate ale acestei inteligenţe excepţional de intense, şi nu se poate hotărî în ce măsură seninătatea lui ceremonioasă trebuie înscrisă la rubrica neeufemistică a unui *je m'enfichisme* simplu şi salubru. Nu se poate şti, prin urmare, ce atitudine reală era sub această protecţie a universului, care avea un aer foarte diplomatic. La Nietzsche, în sfârşit, tot excesul de critică a fost numai un provizorat: el era de la început idolatrul zvăpăiat al unei umanităţi închipuite din visuri literare şi din străvechi dogme moralo-teologice.

La cei trei dar, numiţi la început, ca unii ce mi se par a fi cazurile cele mai unilaterale şi mai pure, rog pe cititor să se gândească ori de câte ori voi

scrie aici cuvântul: intelectual. La toţi trei gândirea pluteşte într-un aer specific, rece şi tare, care stimulează fără să ostenească şi satisface fără să sature. Dorinţa liberă şi curată de a şti şi a înţelege vibrează neobosită în fiecare rând scris de dânşii. Montaigne şi La Rochefoucauld au încetat, curat numai prin vechimea lor, de a mai fi supărători. France este actual încă şi supără. El a făcut oarecum literatură imposibilă. Aluziile arheologice, jocurile îndărătnice de raţionament, parodiile istorice sunt ca o farsă continuă pentru cititorul mediu, domol la minte, şi a cărui cultură este aşa de generală încât se pierde aproape în totală inconsistenţă.

Să distingi fenomenele şi să le descrii cu băgare de seamă, să precizezi prudent — aceste sunt operaţii prea obositoare şi devin îndată nesuferite pentru mulţimea oamenilor. Asemenea lucrări mintale cer mult timp, dau adeseori concluzii negative, desfac şi leagă ideile altfel decât cum sunt obişnuit legate şi — ceea ce-i mai rău poate — dau impresia că operaţia nu se poate sfârşi niciodată. De aceea ori de câte ori omul negânditor se loveşte din greşeală de sfera gândirii curate, el se supără, fiindcă simte acolo ceva care nu-i este de folos imediat, ceva foarte străin şi, prin urmare, duşman. Peste toate aceste, omul negânditor simte încă, la caz de asemenea întâlniri din greşeală cu semnele gândirii stricte, că în aceste ciudate lucrări se arată o putere specială, care nu poate fi, cu oricât necaz s-ar pune el împotriva ei, nici anulată şi nici măcar vremelnic oprită. Şi această constatare îl supără mai mult ca oricare alta, căci el vede atunci în faţa lui o forţă nu numai nelămurită şi străină, dar şi indestructibilă.

În forme felurite, voinţa impulsivă se zbate împotriva minţii curate, care tinde să o subjuge şi să o desălbăticească. Lupta aceasta este veche ca lumea, şi nu cred ca ar putea cineva anunţa cu hotărâre cum se va sfârşi. De zece ani acum voinţa triumfă cu o incomparabilă pompă. Dar mai demult poeţii îi anunţă victoria, filozofii se întrec să justifice smintitele ei obrăznicii, palavragii de toate culorile varsă cu patos mofturi răsuflate peste isprăvile ei cele mai absurde. Iar prostimea din toate clasele înghite mulţumită această atmosferă antiintelectuală şi exact potrivită intelectului acestei prostimi. În orice autentică incarnare a spiritului comun, în orice grupare, cenaclu, sectă, partid, ceea ce loveşte şi amuză cu deosebire este silinţa fierbinte cu care se cultivă lenea gândirii şi hărnicia voinţei.

A zice scurt că cei mai mulţi oameni sunt proşti este un pseudoparadox vulgar şi simplist.

Majoritatea speciei noastre pare, într-adevăr, că se compune din imbecili de temperament, dar este bănuială că solicitările practice dezvoltă atât de tare lenea de a gândi, încât capitalul manifest de inteligenţă s-ar putea să fie mult prea mic faţă de acel latent.

Atât interesele imediat practice, cât şi vanitatea atotputernică îmboldesc drăceşte pe om să iasă în evidenţă, prin urmare să ştie ceva, să judece, să generalizeze, cum s-o putea, despre ce s-o putea, repede, simplu, hotărât.

Acest vălmăşag de negândire este, fireşte, improductiv. Inventivitatea intelectuală nu poate fi în saloane, în cafenele, în goana publicisticii zorite;

ea presupune elaborare înceată, se dezvoltă capricios şi greu. De la formulele autentice până la circulaţia vulgar foiletonistică, produsele intelectuale se degradează treptat. În generalizări stupide sau în îmbălări sentimentale descoperim, cu ciudată surprindere, urmele schimonosite ale unor delicate şi depărtate gânduri.
Dar, se înţelege: tocmai în zona cea mai de jos a foiletonului ambiţia inventivităţii este puternic încordată. Acolo se ceartă oamenii cu deosebită vioiciune pe tema originalităţii. Acolo se constituie dogma eleganţei uşoare, a inspiraţiilor subite, a talentelor săltăreţe, care din nimic scot pietre scumpe — o întreagă estetică şi psihologie panglicărească, bună să păcălească novici, câtă vreme n-au apucat să intre şi ei activ în maşinăria aceea vicleană şi puerilă.
În aceste forme ale spiritului negânditor efortul intelectual este un moft. Nu este nici născut, nici condus din pornire autentică, ci un marafet pus la cale din necesităţi practice, fie ele trebuinţe imediate vitale, ori numai simplă vanitate. Totul este aci nu să ajungi după legile specifice ale intelectului la rezultate pur intelectuale, despre ale căror efecte practice să se avizeze ulterior, ci numai de a ajunge repede, cu un minimum de efort intelectual, la efecte pur practice.
Astăzi lumea toată se găseşte în stare de voluntarism acut. Intelectualii propriu-zişi, dacă mai sunt vizibili, sunt deopotrivă duşmăniţi din două părţi: de lumea conservatoare, ca şi de cea revoluţionară. Ei sunt atât de puţintei şi de mititei, şi lumile aceste aşa de mari şi grozave, încât intelectualii la mijloc se arată, iertaţi-mi vorba, destul de caraghioşi.
În general le trebuie mult tact intelectualilor ca să nu fie caraghioşi, când se întâmplă să fie aruncaţi în vreun scandal, indiferent dacă e acela un război de cafenea ori răfuiala unui contingent întreg. Intelectualului, autentic sau şi de simplu amatorlâc, nu-i şade bine să stea *au-dessus de la mêlée*, fiindcă şi aşa e mult prea aproape de dânsa şi poate să-l ardă, ci să se poarte aşa ca şi cum *la mêlée* ar fi tocmai la depărtare potrivită pentru ca s-o observe cât mai limpede.
Puţină vreme după armistiţiu, un muzicograf util, care are slăbiciunea onestă să se creadă romancier filozof, împreună cu un cvasi povestitor, au vrut ca, împreună cu intelectualul pur Anatole France, să organizeze un fel de opoziţie universală şi generoasă.
France e acuma bătrân de tot şi a fost totdeauna rezervat şi *nonchalant.*
Nu ştiu anume ce s-a pus atunci la cale şi nici nu importă prea mult. Presupun că organizaţia fiinţează onorabil şi se mişcă domol, fiindcă nici nu se poate altfel. Cred însă că intelectualii din natură n-au de ce să se organizeze ca atare. Colaborarea lor se face fără organizaţie şi fără premeditare, şi numai aşa poate avea specifică valoare. Sindicalizarea inteligenţelor este un nonsens. Să fie, acel care are de la natură chemare, intelectual cât mai competent pe seama lui — destulă muncă va avea pentru o viaţă de om, fără să se mai încarce cu delegaţii, congrese şi misiuni.

Dar şi altminteri intelectualii, de orice specie, n-au nevoie să se îngrijoreze special şi direct de soarta lumii. Hârtia tipărită este încă la preţ bun. Orice tânăr care se simte intelectual, aşa ori aşa, îşi poate realiza vocaţia imediat în forma subzistenţială, numai condei iute să aibă şi să ia bine seama la struna pe care şi-o alege, fiindcă nu toate au răsunet egal pe piaţă.

Din culegerea „ARTIŞTI ŞI IDEI LITERARE ROMÂNE”

PUBLICUL ŞI ARTA LUI CARAGIALE

Ziţa, tânără şi, cum sunt îndeobşte româncele noastre, foarte vioaie, a evoluat energic. Stimulată de ambiţiile intelectuale ale lui Rică, ea a pătruns, prin Alecsandri şi Bolintineanu, până la câteva romane franceze. Copiii şi mai ales copilele lor n-au mai cunoscut decât literatură străină. Fetele chiar au suferit probabil, în delicateţea lor, pe urma „luptei pentru limba românească”, dusă acum douăzeci de ani cu un neuitat brio patriotic, şi s-au închis, desigur, cu atât mai îndărătnic în admiraţia lor gingaşă pentru Bernstein-Bataille şi Prévost-Bourget. Iar nepoţii participă adesea activ la producţia literară română, chiar când sunt fii şi fiice de oameni cu stare; sau cel puţin cunosc, urmăresc şi încurajează cum pot literatura românească produsă de vreo două decenii încoace. Totuşi, lecturile lor favorite şi inspiratoare sunt Henri de Régnier, Samain, Verhaeren, Rachilde — în scurt: catalogul de la „Mercure de France”. La care se adaugă pentru cel cu gustul grav şi puternice trebuinţe de idei: Barbusse şi Romain Rolland. Acum în urmă de tot suntem, se-nţelege, expresionişti.

Astfel mi se arată publicul nostru literar de azi, considerat în elementele lui cele mai energice şi hotărâtoare. În aşa situaţie, Caragiale s-a învechit grozav, disproporţionat faţă de timpul în care a trăit şi a scris. Dar de învechirea operei sale publicul nu-i singur vinovat.

Sunt la noi clase de oameni la care se poate constata faţă de opera lui Caragiale o nedumerire destul de stângaci ascunsă. Ei ştiu că pe vremuri acest scriitor a plăcut unei elite intelectuale care se deosebea prin soliditatea culturii şi asprimea gustului său; iar în opera însăşi îi loveşte o lume brutal inferioară, faţă de care ideile comune asupra gustului şi delicateţii literare cad într-o confuzie destul de supărătoare. Aceşti oameni sunt iritaţi de următoarea intimă întrebare: mai putem noi trece drept persoane culte dacă ne place Caragiale? Grija cu care va da soluţie teoretică şi practică acestei probleme imediat interesante de cultură personală atârnă de amănuntele situaţiei sociale a omului. Cu cât va fi el mai puţin sigur că face parte din lumea subţire, cu atât mai puţin liberă va fi atitudinea lui faţă de literatura lui Caragiale. Acest autor are ca modele mulţi mitocani şi scrie comicării, mai ales. Există însă o venerabilă ierarhie, care împarte producerile intelecluale în grosolane şi delicate, în serioase şi neserioase. Această împărţire are superioare foloase: este pedagogică şi civică prin esenţă şi din intenţie. Astfel, este hotărât că stilul comic este radical inferior celui tragic şi epic. Cu comedii nu se clădesc state — zice înţelepciunea respectivă. Şi chiar un cetăţean care nu înţelege imediat că a clădi state trebuie să fie o ocupaţie constantă şi universală, rămâne totuşi credincios acestei idei simple şi de bun-simţ: că ceea ce-i comic nu-i serios, şi ce nu-i serios este frivol şi, prin urmare, inferior. Există dar o depreciere tradiţională şi oarecum publică a comicului, şi artiştii acestui stil au avut destul a se plânge de această descalificare. Mi-aduc aminte că La Fontaine

şi Lesage au vorbit despre aceasta; şi amândoi au lucrat doar pentru o societate destul de veselă.
Pe Caragiale l-a mustrat Dobrogeanu-Gherea că „râde cu poftă şi nu se indignează” — o obiecţie care constituie, mi se pare, un monument enorm şi ciudat de moralism civic absolut. Fiindcă este doar evident că Gherea, vorbind astfel, cere de-a dreptul anularea comicului şi a râsului ca atare, ceea ce este orişicum excesiv. Dar aceasta-i prea complicat poate în legătură cu psihologia şi estetica cetăţeanului curent cititor şi spectator. El vede bine atât: că un foileton patriotic sau civic al lui Vlahuţă îi poate servi direct un material de idei — adică de fraze imediat utilizabile, când vine vorba de cultură generală. Ceea ce dă lui Vlahuţă o superioritate sigur definită. După om, foiletonul român se completează sau chiar se înlocuieşte cu pagini alese din *Jean-Christophe*, roman pedagogic din care se pot imediat învăţa diverse idei şi fapte cultural trebuincioase; iar pentru spirite eminent radicale, romanul profesorului de muzică rămâne mult în urma operelor arzătoare ale lui Barbusse, în care se serveşte *le dernier cri* în branşa umanitară şi sublim revoluţionară.
Situaţia literară a damelor este, din aceste puncte de vedere, cu mult mai simplă: ele, chiar după sfârşitul glorios al „luptei pentru limba românească”, n-au de fapt încă nici o obligaţie către literatura naţională; prin urmare, nici o încurcătură nu poate fi pentru dânsele în privinţa operei lui Caragiale, care, hotărât, este lipsită de orice material delicat, adoptabil şi adaptabil bunului-gust feminin. Un tânăr, dar cu deosebire o tânără, care caută stăruitor să dea a înţelege că a fost crescută de o guvernantă scumpă (cu deosebire atunci când în realitate n-a avut parte de asemenea educatoare subţire), are mare greutate să mărturisească că literatura lui Caragiale o amuză.
În sfârşit, partea cea mai energică a publicului cititor şi prin obligaţie elegant de astăzi este adesea prea legată de generaţiile din care şi-a luat Caragiale materialul său comic. Împrejurarea aceasta creează operelor lui un fel de actualitate, nedeclarată, se-nţelege, şi supărătoare; poate singura actualitate care a mai rămas acestei creaţii de artă mult prea şi nu destul de veche.
Sunt, fără îndoială, oameni pentru care subiectele grosolane rămân simplu şi radical nesuferite, oricum ar fi ele exploatate. Şi nu numaidecât oameni care sunt neclintit credincioşi esteticii guvernantelor — cu toate că această estetică este foarte viguroasă şi bogat răspândită; ci persoane care au curată şi naivă antipatie pentru orice-i violent şi brutal. Postulatul lui Boileau-Aristotel despre „monstrul odios”, care se face plăcut prin „imitaţie” artistică, este o vorbă în vânt; generalitatea oamenilor este incapabilă de asemenea excese contemplative: şi Boileau singur dă probe strălucite de cât de puţin îi pasă în detaliu de acest înalt şi senin principiu, enunţat doar aşa în general, cum obişnuit se face cu principiile. Fiindcă Boileau era înainte de toate şi vroia să rămână om binecrescut.

Sunt, apoi, destui oameni la care simţul comic este obtuz: aceştia simt greu şi imperfect ridicolul, la alţii şi mai ales la dânşii. Această obtuzitate explică, în parte măcar, persistenţa şi uniformitatea particularităţilor ridicole chiar în cercurile unde oamenii îşi controlează, de altfel foarte migălos, purtările. Această categorie de oameni este fireşte gata să claseze stilul comic printre formele estetice inferioare.

Un prieten al meu, tânăr cu o superioară cultură literară, este profund scârbit când citeşte cum un popă beat pisează ţâri cu bustul lui Cicero, pe muchia unui birou elegant de avocat bucureştean. Drept că spectacolul este în tot chipul revoltător pentru un intelectual delicat. Acest popă este adevăratul „monstre odieux” care prin fapta lui de grosolană şi dublă profanare — către bustul clasic şi către mobila graţioasă şi curată — trebuie să dezguste iremediabil pe orice om cu fantezia binecrescută. Iar în Caragiale se găsesc destule altele mult mai rele decât conflictul, inocent până la un punct, dintre birou, ţâri şi capul nobilului roman.

Publicul, care acum patruzeci de ani a dat comediilor lui Caragiale succesul proaspăt şi autentic, îl formau ori oameni care, prin educaţia şi situaţia lor, aveau faţă de subiectele acestui teatru distanţa estetică: deci înţelegerea şi râsul lor erau libere de orice încurcătură personală; ori îl forma însăşi lumea acestor comedii: micul burghez, solid instalat în convingerea naivă că aluziile farsei nu-l ţintesc individual, râdea din toată inima de prostiile şi nenorocirile bufone, pe care imediat le aplica vecinului. Acest din urmă fel de public este, mi se pare, singurul care a rămas întreg credincios autorului. Cel de felul întâi s-a risipit de mult; bănuiesc că pe vremea când apăreau *Momentele* nu mai rămăsese din el decât admiratori sporadici, fără putere de a mai constitui un public.

* * *

Caragiale era un meridional leneş, înzestrat cu o inteligenţă şi o fantezie hotărât supranormale. Toţi acei care s-au priceput să-l observe vorbesc, în această privinţă, la un fel despre dânsul: risipa fantastică de spirit şi imagini de care era capabil omul acela arăta neîndoielnic o viaţă internă de o neobişnuită intensitate. Neobosit la vorbă — singura hărnicie autentică a meridionalului — el suferea greu de criza persistentă la care supune compunerea scrisă. Scrisul este muncă, şi munca-i lucru incomod; iar Caragiale ura incomodul cu cea mai senzuală violenţă. „Să stau în cămaşă, cu picioarele goale, tolănit într-un port din miazăzi, şi să ţin trecătorii de vorbă cu poveşti”, l-am auzit zicând şi cred că închipuirea lui era atunci, ca mai totdeauna, exactă. De porturi n-a avut parte, dar de cafenele destul. Pe deasupra, a apucat o societate românească patriarhală încă, din care lipseau asprimile stricte ale vieţii burgheze ori cel puţin puterea lor de constrângere era mult prea slabă. Lipseau şi condiţiile care să facă producţia intelectuală cât de puţin rentabilă. Îndemnul la scris era, dar, slab, dinăuntru şi dinafară; Caragiale s-a cheltuit în literatură vorbită.

Scrisul este lucru mut; şi-i mare canon pentru un meridional să lucreze pe tăcute. Îmi vine a crede că tocmai necazul şi sila aceasta, duşmană firii sale, dezlănţuie o energie particulară în sufletul meridionalului constrâns la muncă tăcută şi-l face să-şi lucreze scrisul cu o trudă înverşunată, care explică destul de bine mult citata perfecţie stilistică a literaturilor sudice. Dar nu trebuie uitat aici că meridionalul este obsedat, şi când tace, de efectele sentimentale şi estetice ale vorbei rostite în gura mare. Scrisul lui Caragiale îşi are, cred, hotărât loc de cinste în această tradiţie, latină, cum se zice, de scrupulozitate verbală. Pentru corectitudinea gramaticală era, ca Malherbe şi Boileau, fanatic până la enormităţi: fastidios repeta, de pildă, că omul nu suflă cu genele în lumânare, cum pretindea el că zice cu neiertată neglijenţă Eminescu, în versul cunoscut.

În general, Caragiale avea şi afecta un conservatism estetic violent: „Sunt vechi, domnule” — era o formulă favorită, stăruitor enunţată şi destul de des aplicată. Cred că acest conservatism ferm, care izbucnea adesea în dispreţ agresiv pentru cele ce lui i se păreau abateri obraznice şi proaste de la adevărurile bine hotărâte, era mai întâi un semn firesc al energiei talentului său, sigur pe ce apucase odată să ştie şi dârz contra orice părea măcar umbră de obiecţie la cele hotărâte ca bune şi învăţate ca atare. Dar era poate şi lenea care-l îndemna să fugă de osteneala supărătoare legată de orice proprie revizuire intelectuală. Presupun, în şfârşit, că aceste viguroase fatalităţi interne ale omului au fost întărite de o împrejurare exterioară. Prin cariera sa elegantă şi sigură de elită triumfătoare, „Junimea” îşi dezvoltase o încredere în sine foarte solid accentuată. Această încredere, atât de pitoresc purtată de şeful politic al grupului, a avut incarnări diverse şi, se-nţelege, inegal reuşite. Îndeosebi la „Junimea” din Bucureşti, dacă nu se afirma categoric, se dădea cel puţin clar a înţelege că, de pildă, *Faust* cu greu ar putea fi în vreun punct de pe glob atât de adevărat priceput şi exact preţuit ca în cercul *Convorbirilor*; iar cine trecuse pe la cursurile maestrului unic Maiorescu era sigur că poate vorbi cu definitivă indulgenţă de Oxford, Paris ori Goettingen. Se formase astfel în sânul acelui cerc un extract concentrat de mândrie naţională, monopolizat fireşte, pe seama grupării, şi cu care membrii se parfumau cu atât mai simţitor cu cât erau mai tineri. Fenomenul acesta nu-i rar, probabil, în civilizaţiile începătoare: iar slaba răspândire a unei limbi, în afară de hotarele poporaţiei care o vorbeşte, înlesneşte considerabil autoadmiraţia naţională. Caragiale tânăr a trăit în acel aer şi se poate bănui că natura lui vioaie a adoptat cu exces acel optimism juvenil naţionalist: uşor şi comod devenea pentru dânsul moft şi gogomănie orice era nou, străin, şi mai ales de-a dreptul opus valorilor irevocabile consacrate.

Efectele cele mai frivole, poate, ale acestui optimism se pot vedea în cele câteva foiletoane unde, cu atât de sigură eleganţă, se pun la cale toate problemlele artei. Desigur, numai în dezbateri de aperitive pot fi luate drept soluţii estetice formule ca „îl prinde sau nu-l prinde”, ori „expresiunea îmbracă ori nu îmbracă perfect intenţiunea”. Dezvoltările amuzante din

jurul acestor afirmaţii fac să apară formula cu atât mai copilăroasă cu cât este mai imperativ şi prestigios dictată.
Tehnica lui teatrală este străveche; ca om de teatru, Caragiale stăpânea cu virtuozitate întreg procedeul anticelor paiaţerii care, cu o tenacitate probabil unică în istoria tuturor formelor de artă, au servit să îmbrace intenţia dramatică, de la grecii vechi până la farsele lui Labiche. Caragiale iubea adânc farsa şi paiaţeria tradiţională: faţă de formele cele mai simple ale comicului, curiozitatea şi capacitatea lui de a se amuza nu cunoşteau osteneală, nici saturaţie. „Soitarii să-mi arăţi; asta-mi trebuie mie.” Mult am umblat după „soitarii”, în iernile lungi pe care le-am trăit cu dânsul; şi neuitată îmi este atenţia lui lacomă şi subtilă pentru caricatura scenică. Cu nesaţiu se absorbea în detaliile jocului; cu mai mult nesaţiu se cheltuia pe urmă în comentări exuberante asupra copilăriilor farsei şi ale clovnilor. Simţul şi gustul comicului enorm — fundamentul însuşi al tehnicii sale teatrale — ieşeau atunci la iveală în elementară evidenţă.
Această tehnică veche s-a potrivit bine materialului comic al lui Caragiale; dar, în afară de comedie, conservatismul estetic neînduplecat nu-mi pare să-i fi fost de folos.
Monoloagele şi aparte-le din *Năpasta* sunt printre cele mai nenorocite efecte ale teatralismului tradiţional. Cred că nicăieri în opera lui convenţia răsuflată n-a anulat în aşa măsură talentul artistului ca în această de tot regretabilă melodramă. În deliberările atât de fade şi molâi din monoloagele Ancei, în replicile sărace de temperament şi false în ton ale lui Dragomir ori Gheorghe nu se mai află urmă de Caragiale. Iar pitorescul nebunului, singura substanţă artistică în această disperată ticluire teatrală, face o figură supărător absurdă, încadrată cum este în intriga atât de artificială, cu evoluţia şi concluzia ei exasperantă de jucărie mecanică.
Presupun că aceleiaşi îndărătnice sau leneşe supuneri la procedee uzate se datorează penibila nulitate a episodului erotic de la începutul *Păcatului* şi finalul melodramatic al *Făcliei de Paşt*e sau polemica strecurată fără rost în câteva alte povestiri; în sfârşit didacticismul prea gros care se întâlneşte şi aiurea decât în cele câteva fabule. Iar fabulele, desigur, cele mai nejustificabile producţii ale lui Caragiale, nu le pot înţelege dacât ca simptom extrem de tradiţionalism estetic întins până dincolo de absurd.
„...Vorbe?... Încap vorbe?... Cum o femeie ştie alinta, cum degetele ei delicate... Cu vorbe să le spun?... Astea se simt şi se gândesc...” Şi aci, faţă cu fraza lui de predilecţie, venea aşa de potrivit: „Închipuieşte-ţi ce sete mi-e de viaţă! ce dor îmi era de tine!” Care cititor, afară dacă nu-i de tot aliterar, neprevenit că iscălitura este a lui Caragiale, n-ar zice că vorbele alese aici dintr-o pagină şi jumătate la fel umplute sunt de stilul unui redactor oarecare de supliment literar de pe vremuri, tocmit să fie literat cu săptămâna ori chiar cu ceasul?... O venerabilă dogmă de estetică narativă porunceşte povestitorului să gonească cât poate spre culminaţie şi concluzie; restul trebuie răfuit cât mai scurt. Dar cititorul *literar* de astăzi cere, din contra, ca întreaga ţesătură să fie din impresii de valoare proprie,

inegală numai în distribuirea lor cantitativă; după cum ascultătorul *muzical* de astăzi nu suportă aşa-numitele „dezvoltări” fabricate prin umpluturi grăbite, nici „acompaniamente” în manieră ghitaristică. Caragiale a expediat episodul *secundum artem* în stil de reportaj.
Este lucru de însemnat că, la Eminescu, chiar articolul de gazetă a rămas curat de jargonul jurnalistic al vremii; la Caragiale efectele acestui jargon au pătruns până în producţia propriu-zis literară. Vorbirea aceea, prosteşte franţuzită de nesfârşiţi licenţiaţi în drept, era acum jumătate de veac o putere de care un Eminescu, cu lecturile lui excepţional de variate şi de intense, abia putea să scape. Şi apoi el era om de singurătate, absoribit în reflecţie şi visare; Caragiale avea sociabilitatea excesivă a meridionalului: vorbirea lui este în total mult mai tipică decât a celuilalt şi se supunea doar exclusiv idealului clasicist al corectitudinii absolute.
În *Păcat*, neologismul gazetăresc şi avocăţesc face tot felul de pete dizgraţioase şi absurde în povestire. „... Ce face atâta *sensaţie*?... A făcut o nepomenită *sensaţie* popa... Mitu în hainele nouă a făcut *sensaţie*... *Succesul colosal şi spontaneu n-a afectat*... Când scăpat cu totul de *vermină* l-au îmbrăcat în mintean... Popa a făcut o *elocventă apărare a cauzei sale*... Cuvântul *oratorului câştigase pe asistenţi*... *Tonul magistral* şi *sever* trebuia să *răstoarne impresia* ce *preotul obţinuse cu elocvenţa-i sentimentală*... Popa înţelese că *inspiraţia* nu trebuie căutată departe...” Aceste intervenţii ale povestitorului, cu intenţie interpretativă, uneori ironică, pline de exces neologistic, vin ca o grotescă parodie pe fondul serios şi rural al povestirii. Aceeaşi subiectivitate verbală, naivă şi indiscretă alterează tonul povestirii şi în *Făclia de Paşte.* Evident, scriitorul amestecă povestirea propriu-zisă cu reportajul. Efectele aceste ale stilului de jurnal au fost atât de tari, încât până şi în *Kir Ianulea*, unul din cele din urmă şi mai mature produse ale artei lui Caragiale, ori în fragmentul de poveste care-i ultima bucată rămasă de la dânsul (amândouă lucrări de hotărâtă intenţie arhaică şi populară), te loveşti încă de modernisme enorme ca: „(daruri) *preţioase”, “credit”, “cazarmă“*, „(mă gândesc) la *viitorul meu”,* „(cât îţi sunt de) *recunoscător*” sau chiar un franţuzism patent ca acesta: „împăraţii şi-au ridicat glasurile lor împotriva apucăturii lui Roşu-împărat, *în care vedeau* o ameninţare primejdioasă pentru *siguranţa lor*”.
De la procedări din vechi consacrate îi vine, cred, lui Caragiale ideea rudimentară de a agrementa povestirea cu polemici şi alte suplimente artificioase, cum este pagina de ironii în care sunt aşa de inutil plăsmuiţi şi distruşi cei doi studenţi în *Făclia de Paşte*; ori, în *Păcat*, episoadele satirice, cu desăvârşire parazitare, cu judecătorul mituit de popă şi poliţaiul care fură punga popii căzut în leşin, sau parodia (minunată în ea însăşi) aninată la sfârşitul schiţei *Două loturi*.
Apucătura generală de a însemna prea gros intenţiile şi concluziile, de a construi uneori prea logic şi a da tablourilor o geometrie prea vizibilă — toate aceste îmi par să fie roade ale aceleiaşi îndărătnice plecări către o veche estetică naiv didactică.

Gândindu-mă la aceste negativităţi am scris adineaori că publicul nu-i singur vinovat dacă arta lui Caragiale este astăzi învechită. Trebuie luat seama numai că publicul care simte aceste detalii urâte ale operei este altul, şi mult mai redus decât acel despre al cărui modernism am vorbit acolo. Singur acestui public redus se adresează cele ce voi spune de aici înainte.

* * *

„Simt enorm şi văd monstruos” — zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a nopţii în *Grand-Hôtel Victoria Română*. Bucata întreagă are caracter hotărât de reminiscenţă acută, şi cine a cunoscut artistul se opreşte la cuvintele de mai sus ca la un deosebit semnal: ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci rezumă un temperament şi lămuresc o metodă artistică. În general, acest om simţea enorm; aparatul său psihic era oricând gata să interpreterze excesiv. Toată producţia lui mărturiseşte această pornire. În grav ori în ridicol, construcţiile lui poartă semn de fundamentală violenţă. Orice caracter al lui este un exces, orice situaţie o culminaţie. Maniile verbale ale persoanelor nu sunt decât una din particularităţile tipice ale sistemului său natural. Astfel dispus şi îndreptat cu deosebire spre comic, talentul lui a fost inevitabil consacrat caricaturii. Când a vrut să arate cu un exemplu mecanismul artistic, Caragiale numaidecât s-a dus cu gândul la metoda specific caricaturistă şi a descris pe ştrengarul care reduce pe domnul profesor la nasul şi la rigla lui, făcându-le atât de comice, cum niciodată n-au putut fi în impresia directă.

Să constaţi că o lucrare care poartă cu enormă evidenţă pecetea geniului caricaturist — exagerează, este, fără îdoială, de prisos. De aceea, probabil, nimic nu se obiectează mai des acestui artist decât că exagerează. O caricatură poate fi, desigur, greşită, atunci când autorul agaţă figurii detalii străine caracterului ei autentic, falsificând imaginea prin sporuri parazitare — cum s-a întâmplat cu republicanismul Miţei, pe care-l tot constată cu neostenită satisfacţie publicul critic. Dar trebuie o deosebită slăbiciune de atenţie pentru ca să tot descoperi, în general, că o caricatură exagerează impresiile normale.

Cine nu primeşte că arta de care vorbim este esenţial caricaturală poate întreba, din principiu, „dacă unele situaţii şi expresii nu sunt exagerate din punctul de vedere al chiar realităţii pe care vor să o reproducă” ori să regrete „lipsa aproape desăvârşită a părţilor mai bune ale naturii omeneşti”. Dar este mai întâi de întrebat dacă opera aceasta vrea să *reproducă o realitate*. Fiindcă cele ce am spus implică un răspuns negativ — caricatura nu *reproduce* realităţi, ci le supune la un maximum de stilizare —obiecţiile lui Maiorescu citate aici pierd orice înţeles.

Dar, în privinţa raportului construcţiilor artistice cu „realitatea” au spus alţii, vorbind de Caragiale, lucruri care mi se par cu deosebire stranii. Gherea „constata” următorul neajuns al *Nopţii furtunoase*: „analiza psihică

a tipurilor nu-i destul de adâncă... Adâncile mişcări sufleţeşti, care caracterizează mai ales pe om, ori lipsesc, ori sunt făcute cu mai puţină măiestrie decât caracterizarea tipului exterior.” Nici în *Scrisoarea pierdută*, adaugă Gherea, „analiza sufletească a eroilor nu-i destul de adâncă”. Purtat, cum cred, de aceeaşi psihologie optimist umanitară, Ibrăileanu întrece, pare că, pe Gherea, când întreabă: „Oare Miticii, Georgeştii, Protopopeştii n-au nimic omenesc în ei?”

Nu-mi pot închipui cum vedea Cherea, în fantezia lui, pe Ziţa, pe Dandanache, pe Catindatul ori pe cine vreţi, „adânciţi” prin analiză psihică; şi deloc nu pot înţelege până unde şi cum vrea Ibrăileanu să fi fost întinse biografiile figurilor din care şi-a construit Caragiale tablourile. Mă gândesc dacă amândoi aceşti interpreţi sociologi, în argumentarea lor, admit că acele figuri „adâncite” şi completate după dorinţa criticii urmează să fie întrebuinţate de *acelaşi* artist, în *aceleaşi* funcţiuni estetice? Dar aşa ceva nu se poate. Dacă adânceşti psihicul lui Spiridon sau al Didinei şi cercetezi cu largă simpatie umanitară faptele şi întâmplările doamnei Miţa Georgescu în afară de excursiunea de la Sinaia, suprimi piesa, schiţa şi pe artistul Caragiale şi imaginezi altceva în loc.

Ce? Tot aşa ai putea să întrebi ce mutră vor face în biserică sau pe patul de moarte ţăranul acesta care varsă după beţie, în tabloul olandez pe care-l am acum dinaintea ochilor, sau lansquenetul care, în gravura de alături, tulbură din toată inima fustele unei burgheze vesele. În evul mediu se zugrăvea uneori în acelaşi cadru o figură în situaţii diverse, după vârstă, ocupaţii şi atitudini; poate că procedarea aceasta răspunde consecvent cerinţelor de artă instructivă şi moralizatoare care se ascund în obiecţiile cu aparenţă psihologică ale celor doi literaţi cu care mă cert aici. Perspectiva deschisă de asemenea postulate este haotică, cum neapărat trebuie să se întâmple când încerci să compari un lucru empiric determinat — aici: opera în toate detaliile pozitive ale structurii sale — cu ceea ce acest lucru *nu* este. Întreprinderea e fără capăt posibil. De la saloanele arhisentimentalului Diderot până mai deunăzi, era obişnuit să imaginezi, duios ori patetic, biografia figurilor, să dezvolţi consideraţii istorice şi poetice asupra peisajelor. Cu cât s-au deprins oamenii a deosebi mai limpede arta şi impresia specific estetică de alte complexe psihice, cu atât s-a văzut mai clar caracterul rudimentar şi bogat în confuzie al acestor exerciţii moralo-literare.

Negreşit, orice scriere este un pretext nesecat de asociaţii: cele câteva mii de cuvinte care o formează le poate fiecare cititor întrebuinţa astfel. Cuvintele sunt nişte imperative pe care, cu înţelegerea şi fantezia lui, fiecare le execută divers. Exploatarea unui produs artistic ca izvor pentru istoria socială este nediscutabil legitimă. Dar pentru buna reuşită însăşi a unei asemenea întrebuinţări istorice, trebuie mai întâi determinată structura specifică a lucrării şi, din aceasta, felul de obligaţii intelectuale contractate de artist prin sistemul de forme pe care ni-l oferă.

Se pare că în faţa operelor de artă asociaţiile cele mai lăturalnice năvălesc cu o grabă singulară, ca şi cum mintea caută cu toată puterea pretexte pentru a scăpa de atitudinea specific estetică. Valorile estetice sunt cele din urmă diferenţiate în conştiinţa civilizată; această diferenţiere este adesea nestabilă, şi arta-i lesne confundată cu tot felul de pretinse rude ale ei.

* * *

Caricatura în opera lui Caragiale este îndeobşte eminent amuzantă. Caragiale a fost un demon al veseliei. Gherea pare să fi simţit aceasta, când îl acuza că râde cu poftă. Se înţelege că acest neobosit moralist porneşte de aici numaidecât un plan pentru un Caragiale cum ar fi trebuit să fie: să simtă amărăciune, să se revolte, să râdă cu adâncă seriozitate; şi arată că acest autor a fost cum nu trebuia să fie, pentru că n-avea „idealul trebuincios”. Cherea era foarte tânăr când gândea acestea; în anii lui de plină maturitate se eliberase, desigur, de multe din ortodoxismele inutile şi naive ale tinereţii. Dar citatul din urmă ilustrează strălucit efectele ciudate ale interpretării literare prin asociaţii absolut moralistice, şi trebuia să-l adaug celorlalte pentru completarea scurtului meu referat asupra acestei metode. Şi aici discipolul ajunge mult mai departe decât învăţătorul: din toată producţia lui Caragiale, Ibrăileanu scoate cu hotărâre informaţia că scriitorul trebuie să fi fost un om foarte rău, nesimţitor chiar la drăgălăşiile neastâmpărate ale celor mai inocenţi copii, şi că prigonea chiar căţeii când îi bănuia că nu ţin, prin educaţie şi din tot sufletul, de partidul conservator.
Astăzi, în faţa operei isprăvite, doar spirite prea zelos politice mai perchiziţionează poate după intenţii de partid. Raoul şi „le Général Grégorachko”, Gudurăii, Edgar Bostandaki, Stasache Panaiatopolu şi tot neamul nu sunt însemnaţi prin culoare de partid; doar despre cele două grupe de la început aş zice că sunt conservatoare. Dar avea culoare de partid Guvidi, contemporanul lui Zibal şi al popii Niţă? Şi de unde-i sigur că partidul cucoanei Joiţichii nu-i conservator? Agamiţă cel puţin este categoric „rumânu imparţial!”; şi-i lucru însemnat că acest triumfător cumulează superior calităţile lui Caţavencu cu ale lui Farfuride. Dandanache este o concluzie de geniu. Caragiale povestea adesea în ce trudă de nedumerire îl ţinuse lungă vreme contrastul dintre cele două eminenţe: Farfuride-Caţavencu, şi ce violentă satisfacţie l-a cuprins când i-a izbucnit în minte soluţia strălucitoare a figurii culminante.
Să lăsăm dar partidele: „materialul este al naţiunii!”
„Naţiunea” nu-i poporul românesc, ci acea societate orăşenească care se afirmă purtătoare a unei conştiinţe de cultură nouă, indiferent de calitatea ei rudimentară ori nu. Această naţiune este de caracter hotărât meridional, şi prin aceasta ea a fost un excelent stimul pentru instinctul caricaturist şi verva veselă a lui Caragiale. Între apucătura artistului şi caracterele cele mai vădite ale societăţii în care a lucrat s-a stabilit o fericită colaborare. Vioiciunea sudică este un reactiv energic, care face să apară ridicolele în

forme cu deosebire tari. Prostia care stă latentă într-o masă umană nordică, flegmatică, tăcută, se degajează viu şi colorat în focul exuberanţei meridionale. Orice român care a trăit mai lungă vreme în mijlocul vreunui neam nordic a trebuit să constate această deosebire. Într-o societate meridională atenţia îţi este numaidecât lovită de numărul mutrelor excesiv accentuate, la psihic, în atitudini şi costum, mutre care neapărat provoacă intenţia caricaturistă. Vanitatea, puternic manifestată la toţi sudicii, a fost, şi este încă, la noi, considerabil sporită prin accelerarea anormală a strămutării indivizilor dintr-o sferă socială într-alta prea depărtată. Şi trebuie amintit că asemenea strămutări n-au fost numai înăuntrul societăţii, ci această societate, în total, a făcut saltul violent, lumea aceasta în întregul ei a trebuit să fie o parvenită faţă de cultura europeană spre care a fost în scurt aruncată. Când Caţavencu ţipă: „Nu voi să ştiu de Europa; eu ştiu numai de România mea” — el nu aruncă numai o hiperbolă demagogic-patriotică, ci rezumă, grosolan, dar adevărat, stări sentimentale care circulau, mai bine ori mai slab ascunse, prin sufletele multor bărbaţi eminenţi ai ţării, indiferent de cultura sau culoarea lor politică. Cu atât mai iritată trebuia să fie vanitatea socială şi naţională, cu atât mai bogată recolta de comic în lumea aceasta silită la adaptări multiple şi repezi, expusă, prin urmare, la toate stângăciile fatale acestor adaptări.

Din materialul acesta, pregătit cum era de necesităţile istorice, s-au impus cu deosebire geniului caricaturist acele care natural erau mai gros accentuate. Potrivit predilecţiilor sale pentru vechi metode dramatice ori narative, Caragiale a dat adeseori figurilor lui mecanism de marionete, dar excepţionala lui capacitate de observare le-a făcut să fie păpuşi de caracter, dotate, printr-o strictă îngrijire artistică, cu o minunată putere de exactă evocare. Comicul acestor figuri este iminent vesel. Şi în această privinţă temperamentul artistului a fost special favorizat de anume calităţi ale modelelor.

Lumea aceasta, de care se îngrozesc atâta judecătorii moraliceşti ai lui Caragiale, îmi pare mie că se deosebeşte printr-o vastă lipsă de perversitate. Vorbesc de modelele reale, nu de preparatele artistului. În societatea nouă românească ticăloşiile de orice fel poartă aproape constant semnul inocenţei; aceşti oameni fac rău fără să păcătuiască. Perversitatea, viciul adevărat şi tragic nu sunt cu putinţă decât acolo unde, printr-o îndelungată şi profundă constrângere morală şi religioasă, s-au putut forma acele duplicităţi şi conflicte din care se naşte cunoştinţa complicată a binelui şi răului moral. O lume care să fie mai ignorantă în această ştiinţă decât lumea în mijlocul căreia a creat artistul Caragiale ar fi, cred, greu de găsit în tot cuprinsul societăţilor istorice. Aceşti români orăşeni îmi par deopotrivă de candizi, în bine ori în rău. De aceea teatrul nordic, poate cel mai specific extract artistic din torturile intime întreţinute prin veacuri de confesionalul catolic şi apoi de morala protestantă, se prezintă obişnuit cu o esenţială şi uneori grotescă falsitate pe scena românească, în jocul candizilor

noştri actori; pentru dânşii cuprinsele sufleteşti pe care se bazează acel teatru nu pot să fie decât o cimilitură indiferentă.
Aşa pot înţelege de ce figurile lui Caragiale sunt atât de radical amuzante, şi că acest artist atât de sigur s-a ferit să „adâncească” psihologia persoanelor după formule luate de aiurea.

* * *

Un sentimentalism gros umfla literatura care se fabrica în jurul lui Caragiale. În câteva parodii, care ar putea servi minunat pentru educaţia stilistică în şcoli, maestrul caricaturist a preparat şi demonstrat această manieră cu luminoasă exactitate. De două secole sentimentalismul este baza cea mai comună a esteticii majoritare. Acum în urmă am avut operete umanitare, cu greve şi conflicte de interesantă psihologie, care procură micilor reporteri şi voiajorilor de comerţ momente de neuitată înălţare sufletească. Dar metoda sentimentală are efecte mult mai subtile, care se strecoară în producţia artistică sub forme variate, nu totdeauna uşor de identificat.
Este o constatare de tot comună că în special oameni de cel mai aspru practicism, de la directorul de bancă, cu eleganţa lui mai mult ori mai puţin autentică, până la cârciumarul proaspăt milionar, adoră cu absolută necesitate romanţa, cromolitografia şi drama, adică filmul pe motivele cele mai generoase, cu figurile cele mai trandafirii posibile. Originea istorică sau motivele psihologice ale fenomenului nu mă interesează acum; n-am nevoie de asemenea elemente pentru ca să constat următorul efect: afirmarea gusturilor sentimentale este un mijloc simplu şi popular, pentru a prezenta celorlalţi o idee foarte favorabilă despre propria ta persoană. Acest mijloc serveşte deopotrivă autorilor şi consumatorilor literaturii corespunzătoare. De aceea este cu deosebire imprudent pentru un producător de artă să renunţe cu totul la ingrediente sentimentale. Primejdia este atât de mare, încât chiar un admirator adevărat şi priceput l-a declarat pe Caragiale om rău; şi faptul s-a întâmplat în cuprinsul unei serioase analize istorice. Ce fel se judecă în sfere profane, şi din ce în ce mai profane, se poate închipui îndată şi uşor constata. Prin eliminarea sentimentalismului, Caragiale şi-a asigurat un capital solid de antipatie, uneori declarată, mai adesea mascată; şi câteodată e o distractivă operaţie să surprinzi varietăţile acestei antipatii.
Povestea lui Cănuţă, catastrofa casierului Anghelache, tabloul de cârciumă în *Ultima emisiune* îmi par cele mai categorice cazuri în care se poate vedea felul cum se păzeşte Caragiale, cu simţul lui artistic ferm şi curat, de orice abatere sentimentală, tocmai în situaţii pe care debitanţii de literatură generoasă le-ar năclăi inevitabil în siropuri de cofetărie suburbană.
Întâmplările băiatului Cănuţă sunt triste şi amare, inima bunicăi este, fireşte, plină de duioasă durere pentru nepotul care, tocmai în noaptea când împlineşte treisprezece ani, bătut şi degerat, plânge pe marginea lăzii şi se şterge cu căciula la ochi; sfârşitul lui nenea Anghelache este o tragedie

stranie şi exasperantă, iar grupul cerşetorilor, atât de semnificativ împlinit cu apariţia popii, el însuşi un tip deosebit de cerşetor al oraşelor noastre, este o cadră strâns umplută cu mizerie concentrată. Toate aceste „subiecte” sunt o colecţie aleasă de pretexte pentru dezvoltări duioase şi comentarii emoţionate; cu atât mai tare se vede, în tratarea pe care le-a dat-o Caragiale, respectul strict şi consecvent, simţul delicat al artistului pentru obligaţiile pe care le-a luat faţă de atenţia şi fantezia cititorului.
Aceste obligaţii autorul le execută de obicei dramatic şi pitoresc, două elemente care, împreună cu fundamentala lui pornire caricaturistă, formează temelia metodei sale artistice. Actul al treilea din *Scrisoarea pierdută* Caragiale îl condamna ca o greşeală ce, de hatârul pitorescului, strică mersul dramei pure, judecată unde se arată iarăşi respectul vechi al omului către dogma clasicistă, care prescrie drame geometrice cu accelerare absolută a intrigii. Dar asemenea simpatii teoretice sunt fără putere faţă cu necesităţile interne ale talentului, ca şi faţă cu cele istorice. De două secole aproape aşa-numitul pitoresc a ajuns din ce în ce mai constitutiv în toată arta; iar Caragiale prin natură a fost condamnat la observarea detaliului plastic. Şi apoi, el vedea scenic, prin urmare cu atât mai inevitabil plastic, fiindcă acea viziune a lui era doar modernă, şi nu clasicistă, cu voia ori fără voia lui. Dovezi imediat izbitoare despre această vedere plastic scenică: afacerea cu spiţerul povestită de Iordache, raportul lui Ghiţă despre întrunirea de la Caţavencu, întâmplarea lui Jupân Dumitrache cu amploaiatul Rică — toate mărturisesc o insistenţă pitorească, ce nu pare comună în teatru. Trebuinţa însăşi de a începe dezvoltarea dramatică prin asemenea concentrare de relief şi culoare narativă este simptomatică: Caragiale construia natural din valori perceptuale, ca tip eminent estetic.
Cu vremea, relieful şi culoarea s-au accentuat tot mai mult în arta povestitorului. Dezvoltarea aceasta este cu deosebire vizibilă în paginile de poveste, cele din urmă rămase de la dânsul: aici numai tonul exterior este întrucâtva acel obişnuit în poveştile populare, iar structura schematică esenţială stilului acestora este înlocuită cu detalii de roman istoric şi fantastic. Mai puţin accentuată, dar tot atât de incontestabilă se arată procedarea plastic scenică chiar în *Povestea* mai veche a celor trei feciori de împărat îndrăgostiţi de sora lor de suflet: dar în această scurtă istorie interesează mult mai tare tonul humoristic cu care e înveselit motivul popular.
Fără îndoială, humorul primează ca mijloc pentru a fixa şi menţine distanţa estetică. Metoda apare clar în felul cum se aşează şi se îmbină amănuntele posomorâte ori jalnice în schema aproape caricaturală a soartei şi caracterului lui Cănuţă. Mai complexă este procedarea în cazul lui nenea Anghelache. Orice eventuale pretexte de sentimentalităţi sunt prevenite şi oprite între violenţele atât de judicioase ale casierului, care de la început dau întregului tablou un ton definitiv serios şi barbătesc, şi apariţia, în chiar inima dramei, a camaradului înţepenit pe scaunul cafenelei în paroxismul

beţiei, amestecând maniac zahărul în ceaşca cu cafea. Prin această figură de diversiune se opreşte cu măiastră băgare de seamă orice orientare unilaterală a interesului, şi atenţia este fixată în echilibrul specific contemplativ.
Deosebit între toate compoziţiile acestui artist este acordul de tonuri poetice şi fantastice cu un comic prin excelenţă ştrengăresc în *Calul Dracului.* Aici contrastele, gradaţiile, modulările sunt de o virtuozitate unică chiar la acest devotat al îngrijirii artistice. În liniştea somnoroasă a tabloului de seară se porneşte dialogul viu în care fiecare replică este esenţă de exactitate humoristică. Baba e mai întâi iscoditoare şi plină de atenţie maternă către băiatul drumeţ. Printr-o schimbare diabolic surprinzătoare a tonului, scena se face grotesc erotică. Trecerea între aceste accente aşa de violent opuse este superior realizată prin scena cu somnul băiatului: cu mâna blândă şi curioasă baba descoperă unul după altul atributele de satir tânăr ale adormitului. Apoi, nouă schimbare de ton şi perspectivă: baba se preface în zână; perechea batjocoritor grotescă face loc unui grup erotic în toată strălucirea prestigioasă a tinereţii. La urmă, cântecul babei cerşetoare iar începe; dar acum, după ce s-au dezvelit comorile şi farmecele sale diavoleşti, milogeala ei peltică are o surprinzătoare şi misterioasă rezonanţă: la început simplu humoristică, figura se arată acum într-un acord în care răsună cu straniu farmec amintirea frumuseţilor ei fantastice, închisă în comicăria vicleană de la început. Motivul acesta a fost trătat de Gogol într-o poveste foarte lungă. Comparaţiile literare sunt adesea o proastă şi stearpă ocupaţie; pentru *Calul Dracului* povestirea lui Gogol ar putea cel puţin să arate complet şi elementar cum se manifestă în stilul narativ un talent fundamental dramatic ca al lui Caragiale, şi că Gogol este, probabil, unul din cei mai înceţi povestitori între acei ce mai pot fi citiţi astăzi fără prea mare nerăbdare.
Forma vorbirii în Caragiale este cu deosebire dictată de orientarea dramatică a fanteziei sale: scurtimea lui mult citată, cu replicile indicate adesea numai prin pauze, exclamaţii ori întrebări acumulate, este rezultatul exasperat al unei viziuni interne extrem de vii. Artistul nu ştie cum să scape de vorbă, ca să-şi arate cât mai direct figurile care debordează înceteneala şi uscăciunea abstractă a cuvântului.
Născută din astfel de porniri şi formată cu acest sistem de procedări estetice, care toate se îndreaptă spre detaliu concret şi sunt menite să ajungă la relief şi culoare, opera aceasta trebuia să fie esenţial variată. Nici pentru comedii nu mi se pare dreaptă observaţia lui Maiorescu, care vorbeşte de „oarecare monotonie” a figurilor. Numai dacă ridici aparenţele vii la definiţii şi scheme, şi constaţi, de exemplu, că în toate trei piesele se găseşte aceeaşi treime: bărbat—soţie—amant, poţi vorbi de monotonie. În felul acesta însă toată arta se poate monotoniza în câteva duzini de figuri şi situaţii. Este o greşeală tipic filozofică cu care ne întâlnim aici, ca şi în lauda adusă de acelaşi critic filozof *Făcliei de Paşte,* când scrie că Zibal nu-i un ovrei oarecare, ci *ovreimea*, şi afirmă energic că aici stă valoarea estetică a

figurii. Este explicabil ca filozoful să simtă o deosebită satisfacţie când poate clasa impresiile după specii; dar a scoate din acest sentiment, propriu unui anume tip intelectual, norme estetice generale arată numai perplexitatea spiritului abstract faţă cu iraţionalul specific formelor autentic estetice, care nu se nasc din definiţii, nu tind la concluzii, n-au nici un înţeles conceptual.

* * *

În proiectul de comedie rămas de la Caragiale se află schiţată o persoană foarte elegantă, care se numeşte *Pulcbérie*. Este, ce-i dreptul, fiica lui Chiriac, fostul tejghetar al lui Dumitrache Titircă — dar: automobil, Riviera, rallie-papiers, garden-parties... Cu iertarea cititorului, adaug eu la notele date de autor încă una: judecând că de un sfert de secol societatea bucureşteană este compact formată din cunoscători hotărâţi şi consumatori febrili de pictură, pot fi sigur că acea persoană adoră şi cumpără tablouri fără preget. Mai ales ea negreşit trebuie să ştie, fiindcă de atâtea ori a citit în franţuzeşte că tablourile olandeze sunt opere de artă superioare, oricât de triviale ori brutale ar fi motivele în aceste lucrări, a căror valoare este, de altfel, definitiv garantată prin preţul lor pe piaţa lumii. În sfârşit, această damă cunoaşte perfect principiul că adevărata putere a talentului artistic se arată tocmai prin aceea că învinge şi domină orice subiect. Cu nici un chip însă nu cred că am putea-o îndupleca să aplice aceste idei estetice largi lucrărilor lui Caragiale; un resort tainic şi delicat o opreşte strict să strămute principiul de la Amsterdamul secolului al XVII-lea la Bucureştiul de la anii 1880 şi următorii.
Persoane mai putin cultivate decât Pulchérie refuză total să numească estetică o imagine oarecare, literară ori figurativă, dacă nu închipuieşte siluete de o anumită eleganţă; pentru aceste persoane, estetic, neapărat, însemnează binecrescut, ori cuvântul n-are nici un înţeles. Vizualitatea şi-o cultivă zelos această clasă de oameni cu numere din *Femina* şi din *La vie au grand air*. Asemenea public este, dacă se poate, şi mai neînduplecat decât Pulcherie, faţă cu tardivităţile lui Caragiale. Rămân dar să se bucure, în chip demn şi adecvat, de operele acestuia, numai acei ce din adâncă pornire naturală le vor aplica principiul pe care fiica lui Chiriac îl cunoaşte bine din franţuzeşte, dar numai cu exclusivă aplicaţie la maeştrii olandezi. Pentru un autor român aceasta înseamnă dezastru absolut.

POEZIE FILOZOFICĂ

Cu puţine ceasuri înainte de a muri, regretatul Panait Cerna, poetul, îmi repeta amărât vorba aceasta a lui Titu Maioresu: *in der Poesie ist der Gedanke ein verfluchtes Ding*... Familiară şi sentenţioasă, fraza nemţească o auzise el odinioară sunând indulgent şi rece, ca o sentinţă ce-i era cu totul neaşteptată; şi în luciditatea exagerată a frigurilor celor din urmă Cerna şi-o amintea chinuit încă de neastâmpărul surprinderii amare care-l lovise cu ani în urmă — o impresie ce părea că niciodată nu încetase de a-i fi actuală.

A fost o întâmplare lamentabilă şi ciudată.

Cerna ieşise în lume, cu versurile lui entuziaste şi oneste, într-o vreme de mare fierbere culturală, când oameni şi grupuri literare se băteau cu o aprindere în care se reînnoiau timpii celui dintâi şi celui mai simplu naţionalism literar român. Trebuiau glorii literare nouă şi mari, cu orice preţ. Atunci manifestări de talente cât de puţin convenabile erau înălţate hiperbolic la rang de fenomene epocale; critici şi şcoli se sfădeau de la descoperirea lor sau îşi făceau din ele arme pentru vajnicele lor emulaţii, onorabile, dar pătimaşe.

S-ar părea că, o clipă, însuşi minunat cumpănitul Maiorescu a greşit la fel, deşi nu în aceeaşi măsură ca ceilalţi, în privinţa lui Cerna. Peste puţin, agerul şi recele om a trebuit să se regăsească pe sine, şi atunci, neapărat, de la el a venit vorba care trebuia: *in der Poesie ist der Gedanke ein verfluchtes Ding*!... Aceasta, desigur, însemnează nu doar că gândirea abstractă nu poate fi, ca şi orice alt cuprins intelectual, material de artă literară, ci numai că felul acela de gândire ajunge mai lesne tiranic decât un altul, şi imperios dă la o parte arta, socotind că o înalţă deosebit prin prestigiul pompos al filozofiei sau al religiei.

În Germania, Cerna găsise o hrană hipertrofiantă pentru această prejudecată a unei estetici specific neartistice. Literatura clasică şi postclasică a nemţilor e îmbibată de „poezie” filozofică, şi asupra acestui soi de poezie ei au şi teoretizat din belşug. „*Gedankenlyrik*” e termenul în care se rezumă simptomatic această predilecţie sau slăbiciune literară; cuvântul şi ideea au dat titlu şi cuprins tezei de doctor a lui Cerna. De multe ori mi se plângea el că studiile acestea îl abăteau de la *poezie* până la completă izolare de dânsa. Cred mai degrabă că desfacerea lui de poezie era un proces fatal. Poezia lui nu fusese decât produsul acelui frecvent entuziasm tineresc din care se nasc atâtea diletantisme serioase, ce nu se pot rezolva decât în decepţii. Tristeţile şi neliniştile lui nu erau decât semnul unei dezorganizări care începea atunci să i se desluşească. O împrejurare agravantă pentru acest ţăran, atât de deştept, inimos şi curat la suflet, a fost că vanităţile curioase, de altfel naive şi ele, ale unor târgoveţi în ceartă mare pe glorie culturală, l-au cufundat cu exagerare în acea tinerească amăgire.

* * *

Poezia filozofică reprezintă încă pentru mulţi cărturari, îndeosebi pentru oamenii de şcoală, valoarea literară cea mai înaltă. Acest fel de poezie este serios, şi superior instructiv; şi foarte mulţi profani de tot felul sunt totdeauna gata să profeseze, când vine vorba de literatură, evlavia filozofică a oamenilor de şcoală. Fără îndoială, nu mai sunt numeroşi cei în stare să preconizeze agricultură sau zootehnie în versuri şi cu stil figurat; însă nici acest gust chiar nu a pierit până în zilele noastre.

În 1915 s-a premiat nu ştiu cu ce premiu un poem al fiziologului Charles Richet în onoarea lui Pasteur, şi acolo se găseşte poezie de felul acesta:

“Comme un fauve assoupli sous la main du dompteur,
Le microbe féroce obéit á Pasteur.
O nature, o splendeur! Il protège, il vaccine:
Ce mal, c’est le charbon, et ses causes: un bacille”.

Aceste sunt totuşi rarităţi, sau rămân tăinuite, ca opuri literare ale medicilor, inginerilor sau magistraţilor trecuţi la pensie, prin arhivele ateneelor de provincie.

În vremurile vechi de tot ale culturii europene, pe când încă nu se lămuriseră domeniile vieţii intelectuale, îşi scriau oamenii filozofia, adică ştiinţa lor de pe atunci, în versuri. Dar acea filozofie era în bună parte mitologică; stilul ei era esenţial şi natural poetic, pentru că gândirea de-abia căuta să se desfacă de imagine. Încă de pe vremea lui Aristotel însă această stare de lucruri trebuie să fi fost, pentru unii oameni învăţaţi cel puţin, de mult trecută. Filozoful acesta, unul din întemeietorii ştiinţei şi creator al propriului stil ştiinţific, critica astfel confuzia pe care o făceau profanii în întrebuinţarea cuvântului *poet*: „adevărat că pe acei ce tratează în versuri vreo parte din medicină sau din fizică lumea îi numeşte poeţi; dar Homer şi Empedocles nu au nimic comun decât versificaţia; de aceea e drept să-l numim pe cel dintâi poet, pe al doilea naturalist mai degrabă decât poet”. Iar patru secole mai târziu, Plutarh refuză poemului filozofic al lui Parmenides calitatea poetică, fiindcă, zice el, poezie fără „mituri” nu se poate. Şi „mituri” traducem astăzi potrivit cu „imagini”. Însă didactismul literar nu a încetat atunci; departe de asta!

Clericii din evul mediu, umaniştii şi neoclasicismul din veacurile următoare Renaşterii au fost stăpâniţi de ideea că poezia este un fel de ştiinţă — o discipină academică şi un meşteşug cărturăresc. Pentru toate acele vremi poezia didactică era un gen literar de o calitate superioară, mai cu seamă dacă era scrisă în latineşte.

Romantismul a răsturnat multe din credinţele neoclasice, însă pe poet l-a proclamat profet şi mag; şi prin aceasta el a dat numai o formulă nouă didactismului moştenit din vechi.

Parnasienii şi naturaliştii, îmbătaţi de splendoarea ştiinţelor în secolul XIX, au primit în estetica lor dogma „adevărului”, a rigorii ştiinţifice; s-au socotit

adică magi ştiinţifici, şi unii dintre dânşii au înţepenit într-o atitudine solemnă de luminători ai maselor, de umanitari pozitivişti, incarnare nouă şi curioasă a clericilor cărturari de altădată; deşi pe de altă parte şi parnasienii şi naturaliştii chiar pregăteau energic emanciparea artei de toate vechile ei tutele. Încă nu demult, searbădul duhovnic al saloanelor pariziene de acum patruzeci de ani, Paul Bourget, care cumula o estetică de *coiffeur*-confident cu una de profesor de psihologie, judeca poezia cu filozfică asprime: „în faţa poeţilor, a celor mai tineri dintre ei chiar, se pune întrebarea: cum judecă ei oare viaţa? ce soluţie aduc problemei despre menirea noastră în lume? Despre acestea poeţii trebuie să aibă o idee. Ceea ce mă irită la Hugo şi la Gautier e că ei nu văd această idee. N-au o filozofie şi, credeţi-mă, nimic nu-i adevărat decât filozofia.”

Mai stăruitor apăruse didactismul cel nou la J.M.Guyau, literato-filozoful ale cărui voluminoase foiletoane le sorbea tineretul, totodată umanitar şi slăvitor de ştiinţă, care incarna entuziasmele inevitabile pe la anii 90 ai veacului trecut. Guyau a fost, incomparabil, omul diletanţilor. Gândirea lui era o gelatină trandafirie: Arta este Viaţa. Arta este iubire, este simpatia universală — Morala este Viaţa şi celelalte — Iubirea este Viaţa, Iubirea este Ştiinţa — Iubire, Artă, Viaţă, totuna, un Tot sublim. Această manieră generoasă de a filozofa plăcea pe atunci la nebunie. Unii dintre noi îşi mai aduc aminte, probabil, teza de doctorat în care Jean Jaurès, tribunul dulce şi sonor de mai târziu, rezolva cu umanitar avânt problema existenţei lumii exterioare, invocând tocmai fericita întâmplare că oamenii se iubesc aşa de frumos unii pe alţii.

Guyau respinge hotărât poezia care nu vrea să fie decât „un joc de imaginaţie şi de stil”, „ţesătură strălucită de ficţiuni care n-ar avea nimic a face cu ştiinţa şi filozofia”. O asemenea idee despre poezie „răpeşte artei orice seriozitate”, o face incapabilă „să-şi ţină rangul în faţa ştiinţei”... Vorbind aşa, el spune tot ce trebuie spus. Nu toţi cei ce făceau teoria despre artă au vorbit tot atât de pe faţă ca Guyau; şi încă mai puţin acei care au venit de atunci încoace. Curajul de a evalua arta numai din punct de vedere pedagogic sau civic a slăbit şi slăbeşte continuu în zilele noastre.

De la o vreme, arta nu mai vrea să ştie de nici un jug, şi toate silinţele artiştilor tind fatal să dovedească specificitatea şi independenţa ei faţă de rudele care au epitropisit-o până deunăzi. Dar cetăţenii care fac teorie şi critică de artă au rămas, ca de obicei, în urmă; şi astăzi, cu o grimasă stângaci îndulcită, îşi răsucesc ochii spre această valoare nouă, care numai din inutilitate şi frumuseţe îşi face prestigiu suficient şi propriu. Ei simt, bravii cetăţeni, că acum obiecţiile vechi şi comode sunt în pericol să apară imediat neinteligente; totuşi, inima nu le dă drumul să desfacă arta de „marile probleme ale soartei omului” (Guyau), de „Adevărurile mari”, în sfârşit, de „seriozitate”; Guyau a făcut faptă binecuvântată spunând cuvântul, pe când alţi mulţi, cu nedumeririle lor şirete sau naive, încurcă numai lumea, încurcându-se deplorabil şi pe dânşii.

În fond, discuţiile şi expunerile de principii pe tema artei, aşa cum le fac criticii obişnuiţi sau alţi cetăţeni de pe dinafară de artă, sunt adeseori numai nişte justificări sau consolări pentru diletanţii lipsiţi de eleganţa judicioasă a renunţării.
Pentru ca ideea salvatoare să nu plutească în indeciziile abstracţiei şi să rămână cumva fără efect, Guyau a dat el singur mostre de poezie serioasă. Şi, de ex.: se întreabă cu frumoasă claritate:

"Quel est donc ce caprice étrange, ô ma pensée,
De quitter tout à coup les grands chemins ouverts
Et de venir ainsi, palpitante et froissée,
T'enfermer dans un vers?"

Adevărat: pe filozof îl cuprinde uneori nelinişte de poet. Atunci el îşi pierde seninătatea superbă a savantului, şi Guyau pune această constatare în versuri:

"Le savant, lui, n'a point de ces troubles; tranquille,
Ignorant le pouvoir du vers, ce grand charmeur...
Il règne en souverain sur son esprit docile...
Moi, je vous ai perdus et parfois vous regrette,
O calme du savant, sereine liberté"...

...Pentru a da soluţie acestui dulce conflict, încheie graţios:

"...ô Poésie,
Si je m'abandonnais sur ton sein sans retour?"

Iar trecerea de la starea de spirit a savantului la acel „trouble vague et doux", care pentru Guyau constituie o imediată obligaţie de a practica poezia, o găseşte el, după atâţi alţii, deci cu o nealterabilă siguranţă, în — Iubire:

"...ô Poésie,
Une chose ressemble à ta douce harmonie,
Je crois que c'est l'amour."

Din acest rar tezaur de versuri (*Vers d'un philosophe*, în adevăr) mai dau câteva probe, în ideea că cititorii de astăzi au pierdut din vedere acest volum foarte instructiv, oricum l-am lua:

"— Vérité je voulais être digne de toi!
— Pour pouvoir quelque chose, il faut toujours vouloir
Plus qu'on peut; il faut se leurrer et poursuivre
Ce qu'on n'atteindra pas...
Tout ce qui tombe en moi s'y réfracte, je vois
Se deformer soudain tout ce que je perçois.
— Vouloir, illusion! aimer, illusion!

Rien d'absolument vrai...
— Le prix d'un but s'accroît des efforts qu'il réclame.
— Chaque progrès, au fond, est un avortement,
Mais l'échec même sert...
— J'étais presque indigné de me sentir si peu
Et de ne pas pouvoir m'enfermer en moi-même.
— Vibrant avec le Tout, que me sert de poursuivre
Ce mot si doux au coeur et si cher: Liberté!
J'en préfère encore un; c'est: Solidarité."

Însă dispreţul pentru „artificial", pentru „jocul" frivol cu imagini poate fi lesne o călăuză trădătoare; căci poezia e teren alunecos tocmai pentru oamenii serioşi. Când Guyau cade în ispita de a vrea să fie liric sau imaginativ, obţine efecte ca aceste:

"Sur une feuille posée
Par la Nuit dans son sommeil,
Une goutte de rosée
Se trouvait loin du soleil."

Sau:

"Sur un vieux pont nous nous assîmes;
Un ruisseau chanitait au-dessous;
Un vent frais balançait les cimes
Des oliviers penchés sur nous."

Asemenea poezie nu mai e serioasă, ci, cum se zice la noi: păcate de tinereţe. Când un om serios se ceartă cu seriozitatea, rezultatele sunt rătăciri puţin graţioase. Cu această ocazie, se poate vedea, însă, câtă „artificialitate" trebuie pentru ca omul să fie sigur că nu va face versuri de album, dacă nu şi mai rău.
Totuşi, pe un om ca Cerna — îl pomenesc iarăşi, pentru că e un scriitor cunoscut nouă tuturor, şi era om deştept şi luminat — ei, pe Cerna îl fermeca prestigiul „poetic" al lui Guyau. Se-nţelege, nesfârşitele poeme şi poezii cu idei ale clasicilor sau neclasicilor nemţi, ale blândului matematic Sully-Prudhomme, ale nevinovatei de orice poezie Madame Ackermann îl înfierbântase până la fanatism desăvârşit. Îi era cu neputinţă să înţeleagă că ideile filozofice, tot atât de puţin ca oricare altele, nu implică nici o superioritate estetică. Moralism, profetism, poezie se amestecau pentru el, ca pentru atâţia alţii, într-o nebuloasă sublimă şi pompos răsunătoare. De aceea se încânta el (şi, suflet sincer, se îmbăta, desigur, pe sine înainte de a se gândi la efect asupra altora) cu:

"Noi preamărim umana-nţelepciune
Şi care-i este rodul?
Ce-i moartea? Pentru ce împărăţeşte?

...Ca un artist de-a pururi nemulţumit de sine
De mii de ani natura, în setea de mai bine
...Noi ne-am cuprins de-o flacără curată
Ce niciodată n-are să apuie —
Îmbrăţişăm pământul, lumea toată.”
. . . . . .

El nu lua seama că patosul care se presară prin lecţii de deschidere, prin eseuri de filozofie populară, ori prin scrisorile de dragoste ale candidatelor şi candidaţilor la licenţă nu are nimic a face cu ceea ce se poate numi poezie filozofică. Când Eminescu scrie:

“Te-aş blestema pe tine, Zamolxe, dară vai!
De tronul tău se sfarmă blestemul ce visai.
Învaţă-mă dar vorba de care tu să tremuri,
Semănător de stele şi-ncepător de vremuri!”,

norodul crede că valoarea superioară a versurilor vine de acolo că poetului i-a dat în gând ideea sublimă despre începuturile lumii; şi nicidecum nu simte sonoritatea nouă şi rafinată, nici sclipirea izbitoare a imaginii în care se strânge bogăţia incomparabilă a impresiilor.
Cosmogonic, comic sau erotic, cuprinsul intelectual nu creează ierarhie estetică. Distihurile filozofice ale lui Schiller sunt un joc hibrid, astăzi şi anacronistic, în tendinţa lui de a reînvia vechea poezie gnomică grecească: sunt desăvârşite nonvalorl estetice; iar un superaristofanic Paralipomenon al lui Goethe (nr. 45, pentru *Walpurgisnacht*), cu neînfrânata lui obscenitate şi diavoleştile lui batjocuri, este la locul şi în felul său un tablou de o rară, dacă nu unică, desăvârşire în arta literară toată, câtă au făcut-o oamenii de când sunt.
Când a tradus pe *Macbeth*, Schiller a găsit de cuviinţă să înlocuiască lirismul fantastic din cântecele vrăjitoarelor cu nişte explicaţii morale. Pe Cerna l-am supărat pân’ la furie, observându-i că o asemenea falsificare şi urâţenie, din bune intenţii moralistice, este o grosolănie ce abia s-ar putea ierta unui dascăl strâmt la minte şi strâmb la gust.

* * *

Înţelegem că poezia de cuprins filozofic place cu deosebire Oberlehrerilor, docenţilor de pretutindeni şi altor oameni pe care meseria îi face să se întâlnească cu literatura poetică, cu care altminteri n-au nimic a face. Dascălul de literatură, oricât de modern, întreabă mai întâi dacă poetul are o concepţie unitară de viaţă, şi obişnuit rămâne lipit de această întrebare. Se înţelege că poeziile filozofice, unde „concepţiile de viaţă” se află afişate gata, sunt pentru dascăli un deliciu.
Poezia, ca şi toate artele, Dumnezeu ştie de ce, are prestigiu cultural, şi de aceea irită ambiţiile naive ori vanitoase ale diletanţilor. Astfel, cărturarii vor

uneori să fie şi poeţi. E frumos, nu ştiu de ce, când eşti om învăţat, să fii şi poet pe deasupra. Dar cărturarii şi filozofii sunt adeseori oameni lipsiţi de viaţă estetică, lipsiţi, prin urmare, şi de înţelegere artistică. Ei nu-şi dau seama de originea şi de calitatea proprie a conştiinţei artistice, nici nu-şi pot închipui justificarea ei specifică. Şi ei sunt acei care întreţin confuzii diletantice în domeniile deosebite ale spiritului.

Fără îndoială, arta didactică şi estetica respectivă au o justificare; aceasta o probează însăşi durata lor. Însă e simplă dreptate ca acea artă şi acea estetică să se declare totdeauna drept ceea ce sunt, şi să fie întoarse şi închise în ocolul lor, ori de câte ori se năpustesc afară din el.

GENIUL NEPRIHĂNIT

Se tânguiesc iarăşi editorii că nu se vând cărţile. Se tânguiesc peste măsura văicărelilor dinadins stereotipate pentru a fi zilnic servite scriitorilor încărcaţi de manuscris şi fometoşi de onorare... Eminescu, Vlahuţă, Caragiale, marii scriitori în viaţă nu se desfac decât foarte domol, dacă nu sunt chiar scandalos neglijaţi pe piaţă.

Sărăcia, concurenţa din partea spiritului sportiv, înălţarea generală a voinţei în dauna inteligenţei — de toate aceste explicaţii ni s-au ostenit de mult urechile, ni s-a plictisit capul. Sunt înţelese şi admise fără rezistenţă. Criza librărească ne poate însă aduce aminte o altă întrebare, de care nu se pomeneşte adesea, deşi are interesante legături cu chestia cititului: cât citesc literaţii de meserie ei singuri, şi ce fel de lectură îşi aleg?

* * *

Era odată, aici la noi, de şic consacrat, ca literaţii să citească puţin şi pe apucate. Literaţii în înţeles restrâns, adică poeţi, povestitori, autori dramatici. Se ziceau ei pe atunci şi „autodidacţi”, cu o întrebuinţare cam liberă a cuvântului — şi aceasta constituia ca un fel de diplomă specială scriitorilor literari. Asta era mai cu seamă pe vremea lui Caragiale-Vlahuţă-Delavrancea. Eminescu, în această privinţă, a fost un izolat, cu dragostea lui aprinsă şi serioasă de învăţătură.

Cu ajutorul unor sofisme foarte puţin rafinate se imaginase o ireductibilă opoziţie între geniul artistic şi învăţătura sistematică: se pierdea din vedere că autodidactul, în înţelesul cel strict al cuvântului, poate foarte bine să-şi dea o astfel de învăţătură, dar mai ales se arunca potop de sarcasme în capul titraţilor cu ştiinţă de carte, identificându-i, fără distincţie şi în frivolă batjocură, cu pedanţii stupizi. E de înţeles că insuficienţa multor titraţi de ai noştri trebuia să irite rău şi să provoace toată cruzimea unui Caragiale. Dar reacţia aluneca uşor în exagerare, şi iritaţia se avânta în doctrină.

Acele categorisiri ale cărturarilor, ingrediente hotărâtoare ale şicului literaţilor noştri de pe vremuri, erau, desigur, luate de aiurea — localizări naţionale ale unor confuze idei despre geniul artistic din romantismul francez. Localizările forţau, fireşte, nota, cu un curaj şi, cum se zice, cu o genialitate proprii caracterului juvenil al culturii noastre de pe atunci. Şi se ascundea, cred, sub acel dispreţ pentru carte, un fel de mândrie naţională: românul e deştept, ştie, înţelege şi imaginează, în spontaneitatea lui focoasă şi sprinţară, tot ce alţii, cu greoaie osteneală, au strâns în cărţi, bune doar pentru cei grei de cap.

Fără îndoială, Caragiale înţelegea deplin arta lui Eminescu, şi poezia lui o iubea în accese de cea mai ferventă admiraţie. Totuşi, nu rareori l-am auzit zicând: Eminescu era prost. Şi am temei să cred că această copilăroasă taxare o provocaseră ezitările subtile, rezerva şi scrupulul pentru nuanţe pe care lectura şi reflecţia bogată le dezvoltaseră în spiritul atât de viguros şi

de adânc al poetului. În schimb Cerna, vorbind de Eminescu (şi socotindu-se, desigur, continuator perfecţionat al acestuia), îmi spunea, cu fanatică şi dogmatică aprindere, că arta lui Caragiale e product de „observare şi copiare” ale mărunţişelor vieţii, şi ca atare esenţial inferioară poeziei lirice şi — mai ales —celei „de concepţie”... Însemn alături cele două necumpănite evaluări, ca să nu înnegresc pe dispreţuitorii de carte în dauna celor cam speriaţi de învăţătură. Momentul de copilărie „autodidactă” a lui Caragiale şi momentul de nerozie academică a lui Cerna formează un superb şi instructiv contrast.

* * *

În realitate, partizanii geniului pur şi neprihănit trăiau regimul întelectual al reporterilor mărunţei: schimb de idei la cafenea, ziare, şi volume de literatură după capriciile librăriei, combinate cu sugestiile prietenilor proaspăt întorşi din străinătate.
Este fantastic cu ce abundenţă, cu cât avânt şi, mai ales, cu câtă uşurătate se puneau şi se rezolvau, între halbe şi ceşti de cafea, probleme din orice ştiinţă, tehnică, artă, în scurt din orice meserie ai fi poftit. Un general, ofiţer eminent şi om de mult duh, îmi povestea că-şi făcuse o distracţie regulată şi savuroasă, provocând pe Delavrancea să vorbească strategic şi întreţinindu-i pornirea cu prefăcută mirare faţă de originalitatea soluţiilor militare ale marelui orator. Şi cred că cine a auzit vreodată pe Caragiale vociferând „ştiinţă” socială, laolaltă cu Stere sau cu Gherea, nu va uita în veci ştiinţa şi logica atât de amuzante, de stranii şi de inocente cu care neastâmpăratul artist îi asalta ă...î.

* * *

E hotărât: inspiraţie lirică nu se scoate din cărţi. Totuşi tehnica lirică, a povestirii sau a teatrului evoluează în formă de tradiţie, ca orice altă tehnică şi ca orice sistem intelectual. Originalitatea nu se afirmă întreagă decât prin opunere faţă cu o tradiţie, şi această opunere trebuie să se facă în cât mai deplină cunoştinţă de cauză. Nu-mi închipui că poate fi indiferent pentru un artist, oricare i-ar fi capacităţile, să cunoască numai dramaturgia lui Labiche sau numai lirica lui Schiller: producţia lui nu poate să nu sufere din faptul că el, cu îndărătnic şi uşuratic dispreţ pentru „noutăţi”, se închide în marginile unei prea sărăcăcioase tradiţii.
Spre bătrâneţe curiozitatea literară a lui Caragiale crescuse. Despărţirea de cafeneaua bucureşteană îi eliberase gustul şi răbdarea cititului. *Kir Ianulea* şi poveştile de la sfârşitul vieţii nu sunt trepte neglijabile în dezvoltarea acestui talent, ale cărui posibilităţi erau surprinzătoare şi mult mai diverse decât ar fi lăsat să se presupună naivul şi suficientul romantism în care-i fusese prinsă tinereţea.

A mijlocit, în sfârşit, şi simpla lene, orientală şi patriarhală, ca să se adopte şi să se practice atât de zelos oroarea de carte, să se exalte fără discreţie slava inculturii pure.
Această glorioasă lene ar putea fi încă acceptabilă, dacă poeţii — poeţii mai ales — n-ar avea atât de des ambiţie de gânditori şi n-ar râvni să facă poezie „de concepţie”, închipuindu-şi că aceasta implică superioritate artistică.
E teribil de ingrată încercarea de a face pe un poet „de concepţie” să priceapă cât de neadmisibil banale şi fleşcăite sunt „gândirile” întreţinute din filozofia populară a scribilor subalterni din toate ţările şi vremile, ciugulită la întâmplare prin noutăţile librăriei curente sau din schimb de idei la cafenea.

MINULESCU POVESTITOR

„...Când n-ai voie să vorbeşti decât cu tine însuţi, îţi pare că ai rămas singur pe lume, că nu eşti decât semnul de întrebare al celui care ai fost sau că trăieşti într-o lume de surdomuţi, cu care — ceea ce este şi mai trist — nu poţi comunica nici măcar prin semne... De cele mai multe ori sonoritatea verbală îţi încântă auzul, şi minciuna cochetează cu adevărul după dispoziţia urechii, nu a raţiunii. Liniştea şi atitudinea statică însă măresc şi mai mult temerea de necunoscut... Zgomotul este mult mai uman decât liniştea... Un concurs înscris te reîntoarce fatal la haosul inform dinainte de creaţia lumii” (Ion Minulescu, *Corigent la limba română*, Bucureşti, „Cultura naţională”, pag. 101-102). Practica literară confirmă deplin psihologia şi estetica implicate în această marturisire. Povestirea lui Minulescu este vorbită. Între felul cum vorbeşte *omul*, şi metoda după care îşi scrie istorisirile *artistul* Minulescu nu intervin atitudini, nici de paradă, nici de atelier. Prin înconjurul unor lungi şi solide exerciţii cu sonorităţile şi cu substanţa poetică a cuvintelor, acest scriitor a ajuns, cum se zice, să scrie cum vorbeşte. Abundenţa comparaţiilor apare pe alocuri prea puţin controlată, totuşi comparaţia ca procedeu general corespunde aici unei trebuinţe normale şi constante de a-şi face gândirea palpabilă continuu. Astfel, în total, faţă de cititori vorbirea lui Minulescu nu-i altă decât vorbirea lui cu sine însuşi, cu acei pe care viaţa îi i-a scos în cale şi care alcătuiesc ţesutul însuşi al povestirii. În sfera şi la nivelul care i-au fost sortite, artistul îşi prezintă amintirile din copilărie şi tinereţe cu o naivitate şi simplicitate de vorbă echivalente povestirii lui Creangă. Simbolistul de atâtea ori categorisit ca deznaţionalizat prin excelenţă este aici, prin excelenţă, scriitor român local.

* * *

Se ştie că unii din cercul „Junimii”, supergingaşi, nu făceau deloc haz ădeî „ţărăniile” lui Creangă. Rezistenţa aceasta, din punctul de vedere al unui gust cum am zice „distins”, s-a trezit să pozeze şi împotriva povestirilor lui Minulescu, după ce, între timp, ea se exercitase a face nazuri severe „mitocăniilor” lui Caragiale. E simptom al unui soi de estetică pedagogică şi „distinguee”, prin care anume părţi ale publicului românesc literar cred de trebuinţă să se manifeste şi să se definească insistent. Pentru arta literară, fenomenul e neglijabil cu desăvârşire.

„Ştia mama să facă multe de toate, ŞTIA SĂ FACĂ ŞI COPII” —zice, după cum mi s-a spus, textul original al lui Creangă. Pentru tipar, cuvintele subliniate aici au fost condamnate —„Junimea” le judecase prea îndrăzneţe. Exemplul acesta îl dau pentru ca să amintesc cât mai accentuat că şi în literatura ţărănească — cea suprem sănătoasă şi curată, vă rog —erotica nu e excomunicată. Amintirea aceasta a unui fapt de experienţă extrem de elementară trebuie făcută, fiindcă, prin prostii diverse, pedagogic

sentimentale, se caută a se uita amănuntul patent că în folclor, literatura erotică, de grad obscen clar, umple capitole de considerabile dimensii. Creangă însuşi a colecţionat în acest domeniu. Se admite totuşi, ca articol obligator capital, că unica muză a esteticii rurale este o Rodică pur lirică şi candidă, mironosiţă tricoloră neatinsă de gânduri lumeşti, neştiutoare de vorbe tari. Dar Creangă, ţăranul sănătos care ne povesteşte — cu mâna la gură, fireşte, şi cu zâmbetul isteţ — cum Moş Nichifor căuta, la vreme de noapte, lupul în pădure, foarte de aproape cu tânăra şi rotunda jupânească Malca din Târgul-Neamţului, îşi aduce aminte savuros de când, copilandru, i se duceau ochii, la scăldat, după picioarele goale ale unor fete care clăteau pânza, absolut întocmai cum îşi aduce aminte şi Minulescu, omul stricat al oraşelor.

Pe vremuri, criticii patrioţi nemţi aveau aceste două formule: *senzualitate ordinar*ă (gemeine Sinnlichkeit) pentru romanele franceze, *senzualitate sănătoasă* (gesunde Sinnlichkeit) pentru romanele naţionale ale lor. Fără îndoială, formula se aplică totdeauna patriotic, chiar dacă în cartea franţuzească erotica era, evident, foarte modestă, iar în cea germană te izbea o groasă porcărie. Asemenea metodă de evaluare, aşezată şi practicată de dragul unor idealuri, nu-i monopolul acelor critici nemţi.

Nici Creangă, nici Minulescu nu puteau trata erotica aşa cum cere filozofia morală a guvernantelor şi cum prescriu autorităţile, sociale sau intelectuale, care, din interese felurite, recurg ocazional la acea filozofie morală. Creangă a fost cenzurat; Minulescu, nu. Acestui din urmă i s-a întâmplat să scrie mulţi ani după ce Pierre Louys, Anatole France, Henri de Régnier, şi câţi alţii, modificaseră ireversibil paragraful care fixează limitele eroticii în codul moral-estetic al publicului mare însuşi.

Fiindcă piaţa noastră literară ţine pasul strict cu Parisul, suntem dispuşi astăzi, în literatura româna, cu amănunte de tehnică erotică servite cu patos suculent, hrană dinadins pentru un public adolescent şi răscopt; în comparaţie, textul lui Minulescu e de o inocenţă care va decepţiona pe liceeni şi liceene, pe pedagogi şi pedagoage deopotrivă.

Notez toate aceste pentru că lui Minulescu i se caută cusur şi pricină cu orice preţ — şi negreşit, tactica bine întemeiată prevede să dai în sarcina unui autor, înainte de orice, păcatul cel grozav al imoralităţii.

* * *

În *Corigent la limba română*, ca şi în *Roş, galben şi albastru*, autorul ne joacă marionete, căror le cântă pe un ton de humor rece aproape continuu. Când pomeneşte de lacrimi, Minulescu are grijă nu numai să le usuce repede: le şi anulează revenind, printr-o originală modulaţie aspră, la tonul *blagueur*, care răsună în povestirea întreagă. Marionetele aceste sunt tipuri schematice, văzute după nişte norme, pe care le putem numi clasice, ale fanteziei humoristice proprii orăşeanului român. Gazdele sentimentale, dar nedelicate la socoteli, ministrul zăpăcit şi totuşi impertinent, şeful de

cabinet ştrengar şi genial în învârteli, ziaristul transilvănean egal devotat Siguranţei generale române şi celei austro-ungare, sora de caritate rusoaică, exaltată şi drăcoasă ă...î din primul roman, ca şi dascălii, directorii şi liceenii, popii, cusătoresele şi ofiţeresele, ca şi fetele disponibile dintr-o stradă a Libertăţii din Piteşti sau verişoarele accesibile; ca şi Marele Duce rus care protejează pe o Lizică evadată, tot din Piteşti, la Paris, din romanul apărut deunăzi, sunt scheme amuzante, cuprinse într-un sistem popular de a imagina; e un teatru de păpuşi al humorului şi al satirei româneşti târgoveţe. Minulescu literarizează un material consacrat, de exemple formale din reflecţia psihologică populară, de ţinte pentru gluma şi spiritul popular. Fiecare sferă socială îşi instituie o experienţă intelectuală şi estetică, în sisteme de tipuri şi scheme. Este bunul drept al artistului să le utilizeze, ca orice alt cuprins de experienţă, individuală sau de grup. Printr-o vulgară scăpare din vedere, publicul sau criticii uită acest drept al artistului şi judecă opera după capricioasele lor impulse şi tendinţe, pozitive sau negative. Romanele acestui poet au avut soarta să fie condamnate strâmb, pe baza unor asemenea scăpări din vedere.
Diverse clase de public, cu criticii lor, operează şi ele cu scheme, fără să-şi dea seama de acest apriorism. Public şi critici visează anume ţărani, preoţi, doamne elegante; anume scene şi atitudini de amor sau altfel pasionale; anume ideologii şi psihologii, rural candide sau rural violente, gingaş sau grav boiereşti, cu parfum delicat tradiţional sau cu aromă iute revoluţionară — de exemplu. Asemene public şi asemene critici se întreabă dacă teatrul de marionete al lui Minulescu „exprimă” serios „realitatea” psihică şi socială construită în fantezia sentimentală, în tot cazul evident exclusivistă, a domniilor lor. Astfel teatrul de marionete se află înfierat ca literatură „neserioasă” şi de un gust inelegant. Se ajunge pe această cale la concluzia — bine-gânditoare, cum se crede, — că Minulescu bagatelizează realitatea românească. Şi aşa se dă cetăţii o larmă salvatoare.
Fenomenul e vechi şi îndărătnic: în critica ce se numeşte literară energia se cheltuieşte mai ales în afară de chestiune. Este, se pare, faptă de o ciudată greutate, a rămâne în chestie, când e vorba de artă. Fără să-şi dea seama, publicul pleacă de la sentimentul că arta nu-i materie care, de sine, să poată fi acceptată în ordinea culturală: ea trebuie împopoţonată cu eleganţe sau cu nişte bune intenţii, pentru a deveni prezentabilă oamenilor — ah! — serioşi.
Pentru a linişti cugetul cititorilor care nu sunt încă aprinşi de perfectul fanatism al seriozităţilor diverse, se poate aminti că tipuri şi scheme amuzante, ca ale lui Minulescu, nu pot fi plăsmuite altfel decât prin interpretarea unei realităţi: ele se nasc din stilizarea cu care spiritul popular operează asupra unor date empirice. Altfel ele n-ar fi inteligibile, deci nici valabile. Greutatea mare se ridică atunci când cititorul critic se supără, cu importanţa cuvenită, că marionetele n-au eleganţa şi adâncimea psihologică a personajelor din societatea bună sau din ţărănimea gravă şi

tragică, aşa cum aceste lumi sunt prealabil imaginate de cititorul însuşi. Născută dintr-o nepricepere, greutatea aceasta e insolubilă.
Lumea văzută la nivelul boierănaşului ruralo-suburban şi lumea văzută la nivelul bucureşteanului din cafenea sunt, ca puncte de plecare pentru elaborarea estetică, egal valabile. Şi boierănaşul cu apucătură literară poate face, din cel mai duios şi mai serios material rural, boieresc şi semiboieresc, o operă perfect în gustul frizerilor esteţi, iar stâlpul de cafenea, dacă e artist, va realiza artă exploatând cele mai „frivole” viziuni de trotuar.
Dacă originea şi natura figurilor este astfel cum am scris aici, lesne se înţelege metoda şi tehnica artistului. Marionetele trebuie jucate repede, şi în mişcări scurte: în acest joc Minulescu e maestru. Povestirea lui dă impresia accelerării continue, ca în comedia populară italiană. E şi tempo natural al omului de oraş. Totul e schiţare şi generalităţi. „Subdirectorul pensionului este lung şi subţire, cu obrajii mâncaţi de vărsat negru şi cu barba năclăită şi retezată scurt ca o bidinea de spoit latrinele. Poartă cizme, dantură de aur, ochelari negri pe după urechi, pălărie moale cu borduri late” — reprezintă, de exemplu, un maximum de insistenţă pitorească; şi atât ajunge pentru ca fantoşa să fie întreagă pentru mişcările ce are să le execute.
Comparaţiile se revarsă cu exces, tot aşa cum, la Creangă, citarea de zicători populare opreşte în loc la tot pasul cu o nelipsită „vorba ceea”. Şi comparaţiile unuia, şi „vorba ceea” a celuilalt sunt uneori abuzive: întreruperile aceste ar câştiga în efect dac-ar fi rărite. Însă amândouă procedările imprimă, deopotrivă, dicţiunii caracter popular. Amândouă, acumulate fără măsură, apar deopotrivă supărător artificiale. A compara de două ori cu Betleemul locul de întâlnire pentru afaceri sexuale nu e numai inutil ireverenţios, ci şi radical fals — simplu şi regretabil simptom al grabei de a compara.
Orientarea şi planul de situaţie al povestirii autorul le anunţă ingenios şi clar: povestea începe, propriu-zis, după ce „lumea basmelor a fost anexată la rubrica faptelor diverse”. „Amintirile trecutului (astfel completează mai departe eroul povestitor) încep să evadeze din sufletul celui care a devenit bărbat, ca nişte puşcăriaşi printr-o spărtură secretă a zidului... Pătuiagul în care citisem pe *Werther* şi pe *Manon Lescaut* îmi pare nacela unui balon captiv, care în loc să mă înalţe, mă coboară spre pământ.” Ajuns în Bucureşti, băiatul e lovit de o „noutate” totală. „Noţiunea exactă a cuvântului noutate abia acum o capăt şi eu.” Acum obiectul e desfăşurat întreg. Înţelegem că, şi de acum încolo ca şi pentru trecut, lucruri şi oameni ne sunt arătaţi de un bucureştean care-şi trece bacalaureatul uşurel fabricat la unul din pensioanele ilustre pe vremuri pentru asemenea operaţii, de un bucureştean tipic, cu tipică viaţă de student român petrecută la Paris, fără ambiţii şi griji academice, şi întoarsă la tipica perspectivă de intelectual din Cafeneaua „Kübler”.
„Voi construi ceva numai pentru mine şi pentru cei câţiva vagabonzi care vor avea curajul să se adăpostească sub acoperişul fanteziei mele”... Din

presimţirile energice care încep cu vorbele aceste îmi pare realizat cel puţin atât: că Minulescu şi-a împlinit ideea, a lui cu totul, de a ne prezenta, în cadrul şi sub normele unui teatru de tipuri, o viziune meşteşugit animată, extrasă original din experienţa vioaie a bucureşteanului şi îndeobşte a orăşeanului român dispus să-şi savureze, în presto humoristic, o lume schematizată potrivit curiozităţilor originale ale spiritului său. Întru aceasta, opera lui este eminent locală. Simbolistul franţuzit a scris, ca intelectual bucureştean, două cărţi populare şi foarte literare.

Punctul de plecare fiind astfel, artistul a închis uşa, din capul locului, oricărei tentaţii de „stil frumos”; ceea ce dă povestirii sale farmecul unei proaspete şi vii simplicităţi. Evitarea stilului frumos merge până la neglijenţă. Minulescu scrie într-un loc „*eu însuşi*”; în câteva locuri scrie pe groaznicul *Or* la început de propoziţie, acel *or* francez vârât grosolan în româneşte de avocaţii şi gazetarii franţuziţi şi inculţi de acum şaizeci de ani; iar în două rânduri dă unui subiect plural verb la singular. Mă tem totuşi că acest vulgarism valaho-oltean va învinge la urma urmelor: se face din ce în ce mai obraznic. Aşa: dac-ar fi vorba curat numai de „limba română”, nu ştiu dacă m-aş putea hotărî să dau autorului notă mare. De trecere, în tot cazul. Însă pentru arta literară cred tare că nu pe nedrept o autoritate examinatoare respectabilă i-a dat premiu frumos.

ROMANUL DLUI MINULESCU

Pe Ahil îl îmbrăcase maică-sa în haine femeişti şi-l ţinea ascuns printre fete ca să-l scape de mobilizare. În vremea aceea de vitejie cronică şi generală s-a găsit, dar, cel puţin o mamă care să puie mai presus viaţa decât gloria militară a fiului său. Băiatul însă avea vocaţie. Când Odiseu, îmbrăcat ca negustor, i-a arătat de o parte arme, de alta podoabe femeieşti, Ahil s-a repezit drept la suliţă. În el, vitejia era geniu. Şi aşa Omer a avut pe cine să cânte şi să încredinţeze dascălilor şi şcolarilor, spre milenară admiraţie gramatico-morală. Dar acest erou-model a spus, după moarte, foarte amărât, că mai bine să fii rândaş între vii decât om ilustru pe lumea cealaltă.

Poetul Minulescu cântă pe acei care nu s-au apropiat de spatele frontului nici măcar pân' la Coţofeneşti. În textul simfoniei sale tricolore cuvântul „laşitate" răsună ca motiv fundamental, cu o consecvenţă superwagneriană. Dacă şi-ar fi adus aminte de vechea prudenţă a zânei Thetis şi de scepticismul postum al fiului ei, ar fi privit mai indulgent poate laşitatea modernă. Mie, cel puţin, acum îndată după lectură, zâmbetul în care-i ţinut întreg romanul îmi pare, pe alocuri, pătruns de oarecare asprime... Şi alt cusur nu găsesc în această carte splendidă şi diavolească.

Dar nu-i adevărat: acele tonuri surde de asprime satirică sunt, desigur, scrise dinadins, acolo unde trebuie, pentru ca să fie imediat dizolvate în armonia voioasă care domină tabloul întreg — sunt condimentele acestei armonii.

Materialul acestui poem umoristic este universal uman — este omenirea dindărătul fronturilor de război, prezentată, se înţelege, cu nuanţe şi accente naţionale. Cu privire ageră şi sigură, Minulescu a pătruns esenţa păcatelor noastre: nevinovăţia română în materie de morală. Cer iertare că am uitat numele cugetătorului patriot care a spus că românii sunt incapabili să facă rău; numai străinii izbutesc să-i arunce în ispită. Romanul lui Minulescu este ilustrarea poetică a acestui aforism: singurul ticălos propriu-zis în toată cartea este un armean, singurul care face moarte de om (pe vreme de război, mă rog!), un rus, încolo: blândeţea, toleranţa, dragostea se arată să fie bogăţia noastră naţională cea mai necontestabilă.

Cu simţul sigur al perfectului artist, poetul şi-a potrivit punctul de vizare cu acest caracter fundamental al materialului său: umor continuu, cu neistovită vervă, colorat de scânteierea comparaţiilor care amuză irezistibil atenţia şi surprind fantezia cu perspective şi ecouri comic poetice de o curioasă splendoare. În acest comic poetic, construit cu ageră reflecţie din o rară bogăţie de impresii şi susţinut cu măiastră îndemânare, stă, mi se pare, sensul estetic al lucrării. Viu şi repede, ca şi sclipirea imaginilor scurte şi totuşi saturate de formă şi culoare, aleargă povestirea şi ne fură cu ea fără să prindem de veste. E graba însăşi, e nesiguranţa, alarma şi anxietatea

vremii, *tempo prestissimo* al războiului. De mişcarea aceasta s-a pătruns artistul şi a transpus-o în melodie umoristică.
În vis. Concert la Ateneu. Bătaia întâia a simfoniei a V-a (număr hotărât inevitabil în programele concertelor noastre serioase; în Germania a trecut, în sfârşit, cu drept cuvânt, şi la pianele cinematografelor). Fantezia celui care doarme, liberă de frânele treziei, transformă în banală reminiscenţă muzicală bătaia în uşă a gazdei alarmate de zgomotele neobişnuite din stradă. Poliţia strânge şi rupe tricolorele arborate de negustori în urma unei veşti de victorie a noastră care s-a dovedit neautentică. Pe urmă, un atac de aeroplane nemţeşti anulează scurt scena tumultuoasă şi penibilă. Aşa începe povestirea cu o combinare abilă de elemente pe care vremea războiului ni le-a întipărit ca banalităţi urâte şi depline. La acest nivel de banalitate perfectă şi locală este menţinut materialul întreg al acestei minunate cronici pitoreşti. Şeful de cabinet, metresa lui, ziaristul transilvănean care slujeşte imparţial birourile nemţeşti şi ohrana rusească ă...î, armeanul cafegiu, tren de evacuare, Iaşul uluit sub năvala ruşilor şi a bucureştenilor, istoria fabuloasă a spitalului de la Coţofeneşti — toţi şi toate sunt desăvârşit locale, tipice pân' la schemă, marfă omenească curentă, plină de înţeles prin însăşi mediocritatea ei. Valorile aceste reci şi cenuşii dau fondul de exactitate realistă pe care se desfăşoară povestirea atât de vesel şi risipitor colorată. Ca un ingredient de stranie savoare în totalul acesta de persiflaj, indulgent, dar stăruitor, se strecoară în preludiul şi finalul bucăţii, schiţat cu graţie fugară, chipul unei fetiţe serios sentimentale şi serios senzuale care, singură, scapă din cadrul ironic unde stau închise celelalte figuri radical frivole şi pătrunse de vulgarele vanităţi şi lăcomii.
În acord cu acest tipism aproape clasicist al figurilor stă simplicitatea dicţiunii. Nici moft sintactic, nici pompă puerilă de vocabular. E o carte literară românească de superbă puritate. Vorbire elegantă, în curgere limpede şi sonoră, de o repezime rafinată care, ea singură, dă întregului un farmec cu totul rar.
Strofele pentru zăpadă ale lui Minulescu, *Prinţesa Limonada* a dlui Adrian Maniu, *Vraciul* dlui Arghezi sunt pentru mine, din literatura românească nouă, lucrurile pe care le recitesc. În artă sunt creaţii care îţi plac aşa că ori ai vrea să nu vorbeşti niciodată de ele, ori ai vrea să vorbeşti prea mult — care îţi trebuie, de care îţi spui repetat că sunt anume făcute pentru tine. Acum am recitit o carte întreagă. Tablourile, împreunate cu adâncă virtuozitate în această strălucitoare cronică a vieţii sedentarilor tricolori, alcătuiesc cea întâi carte românească întreg şi pur artistică.

Din culegerea „ÎNCERCĂRI DE PRECIZIE LITERARĂ”

MAHALAGISM ŞI CRITICĂ DE ARTĂ

Librăria pariziană, deci numaidecât şi cea bucureşteană, oferă de câteva luni maldăre de biografii. Cu deosebire ispititoare este acum istorisirea întâmplărilor amoroase ale răposaţilor sau răposatelor ilustre: *la vie amoureuse de*... este titlul unei delicioase serii care lasă gura apă cititorilor şi cititoarelor foarte tinere şi, se înţelege, celor *sur le retour*.

De vreo douăzeci de ani, câţiva literaţi curioşi, dar serioşi s-au înverşunat asupra vieţii lui Sainte-Beuve, cu nemiloasă atenţie pentru capitolul erotic al existenţei criticului. Era de prevăzut. Maestrul care consacrase în chip exemplar indiscreţia biografică, trebuia să plătească odată posterităţii cu propria lui biografie inaugurarea metodei. Pe cât ştiu, familia Sainte-Beuve e astăzi stinsă; despre partea aceasta scrutătorii aveau dar libertate fără margini. Nu tot aşa stă lucrul cu familia Hugo, aşa încât de partea aceasta cercetările au trebuit înfrânte. Totuşi, s-a aflat destul pentru ca să fie mulţumiţi şi cei mai lacomi de „psihologia” iatacului. Încă de mult, de la publicarea corespondenţei lui Flaubert, mai ales din scrisorile lui către şi de la George Sand, se aflase că Sainte-Beuve fusese un vajnic vânător de fuste, până la dizgraţiozităţile senile care încoronează clasic asemenea cariere. Frumoasă nu e biografia lui amoroasă; divulgarea ei dă însă, mi se pare, o satisfacţie logică celor care găsesc oarecare cusururi metodei sale de studii literare.

* * *

Renaşterea adusese o viaţă literară de o vigoare nepomenită în cetăţile europene medievale. Concurenţa literară se făcea, pe atunci, lesne violentă; rivalitatea era adesea brutală, şi eruditul Charles Nisard a strâns în două considerabile volume bucăţi alese din injuriile pe care şi le aruncau umaniştii când se certau de la explicarea unui vers latin sau pentru fixarea unei date istorice. Şi, fără îndoială, batjocurile loveau, fără omenie sau scrupul logic, viaţa privată a adversarului. Sub influenţa curţilor şi a saloanelor, tonul polemicii, ca şi al întregii producţii literare, s-a temperat şi subţiat. Dar trebuie ţinut minte că, din invectiva grosolan personală în maniera vechilor umanişti, se văd încă urme destule la Boileau şi la Voltaire; şi până la sfârşitul epocii clasice certurile literare nu uită de tot violenţele barbare de la origini.

Alături şi, orişicum, deasupra injuriei şi a mahalagismului necumpănit se născuse din doctrina umanistă o critică estetică, pueril pedantă la început, mai pe urmă inteligentă, deşi tot şcolăreşte strâmtă, aşa cum o vedem la Boileau, la continuatorii lui francezi şi la imitatorii din celelalte ţări europene. Însă, naiv dogmatică cum era şi cu înguste idei estetice, critica aceasta avea totuşi justificarea inteligentă şi onestă că trata opera de artă ca operă de artă ori cel puţin cuprindea în ea statornica indicaţie că arta trebuie să fie întâi de toate considerată ca artă. Acestui dogmatism estetic i-

au pus capăt romanticii, sub steagul şi în interesul cărora s-a popularizat aşa-numita metodă istorică. Formele de artă aveau de acum încolo să fie tratate relativist şi explicate prin caracterul etnic sau istoric al naţiunilor şi societăţilor respective. Cât n-a dărâmat istorismul romantic din vechea teorie şi critică estetică a isprăvit să ruineze naturalismul. Înţeleg: spiritul şi metoda ştiinţelor naturale. Astfel s-au născut „fiziologiile” în disciplinele morale: fiziologia artei, a literaturii, a geniului, a liricii... Se înţelege că biografia artiştilor capătă atunci o însemnătate exagerată: viaţa ajunge să mascheze opera. Opera, s-a zis, e totdeauna o confesiune deghizată pe care criticul are s-o descifreze raportând-o cât mai amănunţit la viaţa particulară a scriitorului.

Sainte-Beuve s-a făcut maestrul biografiei psihologice, al „fiziologiei spiritelor”. Taine, inspirat de glorioşii Hegel şi Stendhal, pe care cu veneraţie îi mărturiseşte ca învăţători, dar şi de obscurul şi romanticul istoric al picturii olandeze şi flamande, Alfred Michiels, pe care nu-l mărturiseşte, ajunge reprezentantul ilustru şi popular al explicării operei de artă prin „mediul” etnic şi istoric în care a luat naştere. Aceste noutăţi prin excelenţă „ştiinţifice” înflorire neapărat în dauna oricărei încercări de analiză, clasificare şi teorie specific estetică. „Estetica” ajunge un cuvânt şi o idee compromisă şi compromiţătoare.

Sainte-Beuve invocă pentru critic dreptul „de a introduce îndrăzneţ, deşi cu discreţie, scalpelul” pentru a cerceta persoana artiştilor şi a-i da pe faţă slăbiciunile. „Va pierde oare literatura, se întreabă maestrul, prin această procedare? Se poate; dar *ştiinţa morală* va câştiga. Într-acolo mergem fatal. Chestiunea de gust nu se mai poate pune izolat.” „Dacă aş avea vreo deviză, apoi n-ar putea fi decât *adevărul*, singur adevărul. *Frumosul* şi *binele* să iasă la capat cum vor putea.” Nu cred că este exagerat să zicem că, adeseori, sub cuvânt de „istorie naturală” şi „fiziologie” a spiritelor şi talentelor, neobositul iscoditor de vieţi (şi cu atât mai mult nenumăratele şi măruntele sale maimuţe) a făcut mahalagism distractiv, câteodată poate instructiv, nu totdeauna discret pe socoteala scriitorilor, şi cu lăcomie manifestă pentru viaţa sexuală a celor pe care binevoia să-i disece... Avea slăbiciune mare pentru acest paragraf, în toate direcţiile. Nu rareori biograful fiziolog *diseca* viaţa oamenilor pe care-i frecventase intim: cartea lui despre Chateaubriand şi grupul său literar fusese un început caracteristic şi spinos. E meritul ca şi păcatul „psihologilor” să comită nedelicateţe cu mai multă sau mai puţină graţie ştiinţifică; şi, romancier, critic ori poet, psihologul operează bucuros prin aluzie şi e totdeauna în risc să scrie cărţi cu cheie, adică mahalagism cu tâlc, agrementat prestigios cu generalităţi „ştiinţifice”. În zilele noastre Sainte-Beuve a fost şi continuă a fi tratat după metoda ilustrată de dânsul — şi urmaşii dovedesc că au învăţat-o serios... E ciudat şi hazliu de văzut că, acum şaizeci de ani, Taine, admirator respectuos al lui Sainte-Beuve şi al ştiinţificelor şi necruţătoarelor metode, s-a supărat ca o cucoană nervoasă pentru nişte

inocente indiscreţii „ştiinţifice” ale fraţilor Goncourt care aveau numai neajunsul că îl priveau pe Taine personal.
Metoda psihologic-biografică şi cea istorică, numită mai târziu (şi cu deosebire în ţările latine) sociologică, au exercitat autoritate glorioasă şi absolută. Ele au vulgarizat un nou dogmatism: s-a hotărât, ca de la sine înţeles, că opera de artă în ea însăşi e fenomen secundar, şi nu importă decât ca document biografic sau de istorie socială. S-a suprimat analiza structurii artistice; sau asemenea analiză a fost categoric condamnată ca procedare învechită, neştiinţifică, inutilă, frivolă. Serios şi ştiinţific e să afli bine-bine câte amante a avut omul-poet, şi care, şi cum, şi când, şi unde, şi de câte ori, şi cât timp... Sau să vezi cum se potrivesc sau nu se potrivesc figurile închipuite de literat cu oamenii şi cu regimul societăţii respective, să găseşti oarecum cheia istorică a operei. În chipul acesta s-a întronat o grosolană confuzie în privinţa obiectului specific, al teoriei şi istoriei artei, şi s-a ajuns a nu se mai întreba ce e opera de artă, a nu se mai simţi structura ei distinctivă: a fost o vreme de obtuzitate estetică remarcabilă, şi un paradis fără gard, nici paznici pentru diletanţii care îşi închipuiau că au viaţă şi mai ales amoruri interesante.
Curentul istoric şi psihologic a fost atât de uluitor, încât lungă vreme a uitat lumea să întrebe: de ce adică ar fi numaidecât frivol şi inutil să cauţi a înţelege cum e făcută o lucrare de artă în ea însăşi, s-o clasezi şi s-o judeci în legătură cu instinctele propriu artistice, cu mijloacele pe care le-a lăsat tradiţia genului şi cu particularităţile talentului pe care-l avem în vedere?... Şi de unde urmează că evaluarea estetică e o procedare definitiv învechită sau poate chiar inferioară? E cumva absolut mai uşor, şi deci frivol, să analizezi o procedare artistică a lui Eminescu decât să aduni citate pentru a arăta — ce vede orice prost — că Eminescu e pesimist, şi a combina explicaţii din mahalagisme biografice şi banalităţi istorice?
Înainte de a căuta explicări unei opere de artă n-ar fi rău, desigur, să arătăm ce e acea operă, cum e făcută, din ce întenţii *artistice* e născută, cu ce mijloace *artistice* e realizată, ce e în ea, *ca artă*, individual şi ce e tradiţional. Căci nu melancolia, nu „ideile reacţionare”, nu femeia „cu braţe subţiri şi reci”, nici budismul, nici dragostea de trecutul naţional sunt arta lui Eminescu. Domnişoara Miţa şi domnul Mitică sunt singurele tipuri de cititori cărora li se poate ierta asemenea confuzie din topor; totuşi, prestigiul metodelor ştiinţifice, ori istorice, ori psihologice a fost atât de orbitor, încât au făcut-o posibilă la cititori care nu erau nici domnişoara Miţa, nici domnul Mitică. Şi atât de puţin sensibilă e încă lumea la tot ce e intenţie şi procedare specific artistică, încât s-au întrebat oamenii dacă *Roş, galben şi dibastru* sau *Manechinul sentimental* sunt ori nu izvoare utilizabile pentru istoria societăţii româneşti, şi s-au supărat chiar, mi se pare, că operele acele nu tratează serios realitatea istorică, sufletească, umană, naţională etc.
Câtă vreme opera de artă nu e lămurită în structura ei specifică, „explicaţiile” care se vor da nu explică o operă de artă, ci un cuprins

ideologic şi sentimental. E simplist şi e din topor să iei întâmplătorul cuprins — pesimism, erotică bolnavă, idei conservatoare... sau orice alte necazuri sau bucurii ale unui cetăţean, oricare ar fi el şi oricum vei fi aflat d-ta de ele, — drept operă de artă. E în adevăr un minimum de înţelegere care se cere aici: să deosebeşti instinct, intenţii şi structură artistică în mijlocul unor complexe intelectuale, să le deosebeşti prin natura şi dispunerea simboalelor în care ţi se prezintă acele complexe; să prinzi de veste, în sfârşit, că un rând, o strofă de Eminescu se deosebeşte doar (şi d-ta, dacă îţi baţi puţin capul, trebuie să simţi că se deosebeşte) de o piftie oarecare de idei pesimiste, chiar dacă cel ce ţi-o oferă cunoaşte înţelepciunea lui Buda înzecit mai complet decât Eminescu. Altfel rămâne numai atât: fiindcă, din întâmplare, unul Eminescu a scris pe româneşte idei pesimiste, conservatoare şi aşa mai departe, atunci ai d-ta document scris despre pesimismul românesc, şi exploatezi documentul cum îţi convine. Dar aceasta înseamnă, mi se pare, c-ai trecut mult prea distrat pe lângă poezia lui Eminescu, că mintea d-tale prea se risipeşte lacom după idei şi deosebeşte foarte slab lucrurile unele de altele.

Fără îndoială, metoda istorică şi psihologică sunt abuzive, probabil prin exces de popularizare. Aplicările acestei metode au ajuns să escamoteze şi arta, şi teoria artei. Şi, după cum era logic, artiştii au refuzat să accepte atotputernicia acelor procedări, au denunţat aplicaţiile lor deplasate şi obtuze, au dat chiar exemplu de analiză specific estetică. Flaubert şi aşa-numiţii „artişti literari”, Fromentin şi câţiva pictori impresionişti, dramaturgul Otto Ludwig, pictorul Whistler şi sculptorul Hildebrand, arhitectul Godfried Semper, muzicantul Hanslick au clarificat energic specificitatea artei, arătând că ea trebuie înţeleasă şi judecată în mod propriu, hotărât de propria ei natură. Şi istoricii, şi criticii de artă au sfârşit prin a înţelege.

Publicul încă n-a început să ia bine seama. E adevărat că analiza estetică poate fi o lucrare subtilă şi aducătoare de idei ingenioase, dar greu poate fi amuzantă. E deci nepopulară prin natură. Analiza estetică este meşteşug ingrat. Multor artişti le e foarte antipatic, din motive diverse, să li se cerceteze marfa la laborator; ar vrea, poate, oamenii să o strecoare fără vamă. Iar publicul se amuză numai dacă-ţi baţi joc cu haz de persoana artistului, şi nu vrea să fie încurcat şi obosit cu vreo cercetare atentă a operei, adică a tehnicii sale. Din contra, dacă lungeşti vorba despre cerul Greciei, despre Versailles şi viaţa de curte, despre ţăranii, boierii, arendaşii şi micii burghezi români, despre amantele lui Goethe, despre „les petites femmes” ale lui Sainte-Beuve, despre ce se întâmpla între neistovita idealistă George Sand şi solidul doctor Pagello în cămăruţa de lângă odaia bolnavului Musset — poţi fi sigur că cititorul, oricare şi cât mai oricare, te va binecuvânta că-i dai informaţii profitabile culturii sale personale şi că ai făcut să-i sticlească ochii de omenesc apetit pentru cele omeneşti.

BIOGRAFIE, IARĂŞI ŞI ÎNTRUNA

Viaţa tragică şi romantică a lui Eminescu...

...Titlul acesta, afară de numele propriu al poetului, este o traducere din franţuzeşte, şi-i conştiincioasă perfect. Faţă de multe mărfuri străine, românii stăruie într-o docilitate impresionantă, şi textualitatea în unele domenii pare să fi ajuns o tehnică naţională.

Suntem, aici, fideli cu abuz: Franţa, deşi soră latină şi generoasă, s-ar putea plânge de noi, dacă amintim că chiar la împrumuturile în familie se cuvine o discreţie oarecare; şi putem înţelege că, acum atâţi ani, Neculai Iorga, când se gândea la mijloace drastice pentru apărarea cititorului român de cărţi străine, el contribuia, implicit, să stabilească raporturi mai decente în familia literară pe care România, oricum, o formează cu Franţa. În adevăr, e o puerilitate dizgraţioasă cu totul în năravul acesta de a copia pe geam, la iuţeală, ideile altora, presupunând chiar că strămutarea lor ar fi imediat salutară. Au trecut totuşi trei sferturi de veac de când pe Costachi Negruzzi îl scotea din răbdări franţuzomania.

Deloc nu judec aici cuprinsul în amănunt al proaspetei istorisiri a vieţii lui Eminescu. Singur titlul şi programul închis în el îmi dau ocazia următoarelor observaţii. Posibil este că autorul acestui roman biografic să se fi supus, în alegerea titlului, editorului său doritor să-şi adăpostească marfa la umbra unui succes negustoresc francez. Fapta e scuzabilă; păcătosul este totdeauna editorul; însă noi, în tot cazul, nu putem zice decât: cu atât mai rău.

Cititorul de cărţi se prezintă astăzi lacom de biografie. O sumă de decenii, burghezilor europeni li s-a bătut capul, din şcoală încă, prin gazetă şi în salon, că personalitatea este binele suprem. Cercetarea personalităţii a devenit manieră. Pe urmă, snobismul ajungând acut, burghezul a imitat febril aristocraţimea istorică, şi s-a apucat, cu năduşeli, a-şi urmări spiţa neamului, cât se putea; cât nu, se împlinea cu imaginaţia, terenul fiind docil foarte. O criză de genealogism, care, pare-se, e încă în plin foc. Este frumos de constatat că şi în burghezimea americană, cu atât de mult cântata ei mândrie de a fi de la sine purcegătoare, a izbucnit furios zelul de a-şi scormoni strămoşi printre episcopi ai bisericii engleze sau baroneţi de mult răposaţi.

Curiozitatea adorativă de personalităţi a stimulat, fără îndoială, fabricarea de marfă biografică. Desigur, există, în afară de aceasta, şi un spirit de mahalagism, absolut şi înnăscut, în toate societăţile cultivate; probabil şi în acele pe care le numim sălbatice.

O fată se îndrăgosteşte de un poet, în al cărui superior talent crede cu aprindere. În realitate, talentul lipseşte, şi căsnicia tânjeşte în stearpă amărăciune. Dar femeia crede, şi ajunge să-şi închipuie că bărbatului nu-i lipsesc decât impresiile puternice dinafară, care să-i descătuşeze geniul. Ca să-l slujească cu tot devotamentul, se îmbracă, într-o seară, cu haină albă de

mireasă, şi-şi spintecă inima cu un pumnal frumos pe care bărbatul i-l dăruise în ziua nunţii —o pompoasă idee de poet tragic. Femeia şi-a găsit liniştea de care avea evidentă nevoie; văduvul, fireşte, a rămas tot fără talent, şi fără adoratoarea neobosită. O asemenea curioasă întâmplare dă fiori voluptuoşi multor cititori, multor cititoare şi-i face să viseze dulce. Dar un astfel de caz, rar cum este, nu poate avea nici pentru istoricul moravurilor şi al ideilor o semnificaţie esenţială. Gloria literară a smintit până la imbecilitate capul, slab din fire, al unei femei îndrăgostite idiot, ca multe altele, de un incapabil vanitos. Pentru interpretarea vieţii intelectuale a unei epoci, amănuntul acesta dramatic nu-i de nici un folos. E un ornament foarte colorat, bun să animeze atenţia populară. Tot atât de puţin folositor pentru înţelegerea poeziei lui Byron este să cunoşti biografia pe care i-a făcut-o iubita lui veneţiană, contesa Guiccioli, deşi poate fi distractiv să vezi cum e împărţită cartea după virtuţile răposatului erou, să citeşti cu ce grijă dovedeşte încântătoarea contesă, aducând mărturiile cizmarului din Londra, că poetul nu era şchiop, cum se zicea, ci numai călca mai tare cu un picior decât cu celalt, şi ca să nu se creadă cumva că Byron începuse a cheli; îi plăcea însă, de la un timp, să-şi radă capul pe unelocuri.
Oricât s-ar silui pretinsa unitate a formelor deosebite de viaţă istorică, ea rezistă ironic să se dovedească, în ciuda diverşilor filozofi ai culturii. Şi viaţa de din dos a oamenilor celebri refuză cu esenţială împotrivire să dea luminile superioare pe care le aşteaptă şi le promit biografii care se zic psihologi. Silinţele acestora izbutesc să arate numai dorinţa inocentă sau inconştientă de a solemniza academic apetitul originar de mahalagism.
Şi dacă cel puţin ar fi biografia totdeauna istorisire exactă! Acum însă e moda să se romanţeze vieţile oamenilor însemnaţi. Această industrie nu se arată recomandabilă. Cititorul, străin de materie, nu ştie la urmă ce a fost istorie şi ce roman în lectura lui. Chiar fără acest mişmaş actual, capul oamenilor cultivaţi era plin de anecdote ridicole şi de erori neroade în domeniul biografic. Noul gen de hagiografie laică va defigura încă mai rău cunoştinţele istorice ale publicului. În sfârşit, e o nesărată idee să imaginezi dialog şi fapte pe seama unor oameni care au trăit deunăzi o viaţă a cărei realitate merită respectată aşa cum e. Nu-i putem cunoaşte toate amănuntele dramatice? Pentru această lipsă, surogat nu există. Şi nu-i frumos, de altminteri, să-ţi curgă balele curiozităţii ochind pe fereastră în casa omului, nici să-i desfaci toate cutele rufelor dedesubt; şi-i încă mai urât, poate, să-i miroşi toate slăbiciunile private ale sufletului.
Biografia oamenilor căror spiritul lor le-a dat putere extraordinară de a trăi mult peste marginile funcţiunilor de nutriţie şi reproducţie şi dincolo de vanităţile slăbănogilor comuni, se cuvine a fi redusă la faptele care, în strict înţeles, luminează activitatea lor superioară. Anecdota dichisită, cu accente vădit îngroşate, este ingredient pentru secături. Dar acestora trebuie să le fie de ajuns romanul de colportaj şi filmele suburbane. E păcat să dezvelim, de hatârul curiozităţii nespălate, sărăcia şi sifilisul oamenilor fără pereche

sau să amplificăm, cu Dumnezeu ştie ce fantezii, necazurile lor de toate zilele.

„KREUTZER-SONATE” SAU ARTISTUL FĂRĂ VOIE

Cu două citate din *Evanghelie*, puse ca epigraf, şi un comentar publicat deosebit, autorul a explicat de ajuns *morala* povestirii sale celebre. În 1890, când apare nuvela aceasta, în care cei mai mulţi n-au văzut decât o alarmă violentă contra impurităţii sexuale, Tolstoi era convertit de mult. Lumina i se făcuse deplin: alte valori nu mai existau pentru dânsul în afară de morala şi religia elementară; cu nici un preţ n-ar mai fi vrut să treacă în ochii semenilor lui drept povestitor, adică drept simplu artist. Dar pornirile adânci şi oarbe ale naturii sunt mai tari decât voinţa cugetată, oricât de îndărătnic s-ar proclama ea. Tolstoi ramâne artist fără să vrea, şi în această privinţă istoria literară poate să-l pomenească aproape ca pe o curiozitate unică. E cu putinţă să fi fost oarecare poză rafinată în convertirea lui; atitudinile acele de mujic umilit şi pravoslavnic le va fi savurat el, poate, în oglinda vanităţilor celor mai ascunse care în nici un suflet de om nu lipseşte — şi din acest punct de vedere a făcut, între alţii, Merejkovski câteva presupuneri inteligente şi verosimile; totuşi, numai un scepticism prea simplu şi de prost-gust ar putea clasa pe un om ca acesta printre obişnuiţii cabotini ai vieţii artistice şi literare. În asemenea tipuri cu instincte, cu sensibilitate şi fantezie supranormală, poza şi voinţa autentică încap bine, fără ca una să altereze pe cealaltă. Ca şi Rousseau, Tolstoi era un bolnav superior; la astfel de oameni poza nu e simpla şi vulgara grimasă a mediocrilor, ci joc, copilăresc poate, dar de bună-credinţă, al unui suflet hipertrofic. Putem crede că dorinţa lui Tolstoi de a nu fi artist, ci numai apostol, era curată, şi că lupta cinstit să se lepede de lume, prin urmare şi de artă... Dar a rămas artist până la moarte: *Hagi Murad, Părintele Serghie, Diavolul, Cadavrul viu* stau dovadă veşnică de puterea neînvinsă a vocaţiei. Însă *Kreutzer-Sonate* are o valoare deosebită, tocmai pentru că Tolstoi crede şi afirmă atât de hotărât că această povestire e o fabulă de propagandă, şi fiindcă cititorul obişnuit a primit-o din capul locului ca o teză morală, şi altceva n-a mai văzut în ea.

E drept că în această nuvelă morala vine înaintea faptului, aşa încât atenţia cititorului comun rămâne definitiv acaparată de morală. Dar tocmai la structura literară a acestei prime părţi „moralizatoare” trebuie luat seama cu deosebire.

S-ar putea crede că, pentru a da maximum de putere tezei sale, Tolstoi a imaginat un nebun ca Poznicev şi l-a însărcinat tocmai pe dânsul să o susţie. Dar pornirea artistică a fost mai tare decât intenţia morală; efectul estetic primează cu orice preţ. Prin tehnica lui desăvârşit realistă, aplicată cu o virtuozitate care descurajează analiza, Tolstoi dă atâta lumină şi relief figurii nebunului, încât această figură, şi nu teza pe care o debită, ocupă inevitabil atenţia cititorului *literar*. „Doctrina” nebunului se absoarbe în

desenul figurii, şi e distribuită aşa încât să-i adâncească şi să-i coloreze caracterizarea.
Iată, în colţul întunecat al vagonului, un om scurt de stat, cărunt, cu un palton vechi, cu o vestă ordinară dedesubtul căreia se vede o cămaşă rusească brodată. Are mişcările scurte şi iuţi. *„O altă ciudăţenie a personajului*” e că, din timp în timp, scoate un sunet curios, ca un fel de tuse, de sughiţ sau de râs înăbuşit pe loc. Omul se fereşte să intre în vorbă cu alţi călători. Când îl întreabă cineva, răspunde scurt şi brusc. Citeşte, fumează, bea ceai, priveşte pe geam: în tot ce face e nelinişte continuă. Şi, ca un motiv muzical, revine aproape în fiecare paragraf râsul sau sughiţul acela bizar. Până la sfârşit, Tolstoi ne reaminteşte, în răstimpuri minunat calculate, glasul sugrumat sau iritat, mişcările agitate, suspinele sau râsul amar al călătorului tragic.
Evident, Tolstoi caută ca figura, cu ticurile ei stranii, să ne obsedeze. Prin aceasta efectul estetic ni se sapă tot mai adânc în fantezie; figura se întregeşte halucinatorie.
„Domnul nervos”, „domnul cel izolat” „strigă tare, furios”, ochiil îi ard, muşchiul unui obraz îi tresare spasmodic, dintr-odată simte că-l supără lumina, iute se urcă pe canapea şi trage perdeluţa lămpii, grăbit soarbe, ceaşcă după ceaşcă, un ceai negru ca cerneala; aşa ne urmăreşte chipul omului în tot timpul povestirii, iar între ideile vărsate pe nerăsuflate şi înfăţişarea exterioară acordul e deplin: ideile sunt aşa cum trebuie să fie la un apucat ca acesta.

* * *

Poznicev e inteligent şi smintit. Raţionează ca un filozof isteţ, dar observă şi conchide unilateral ca un maniac.
Impuritatea fundamentală a vieţii sexuale, aceasta e „ideea” lui Poznicev. Nu e vorba de a înnobila, cum se zice, dragostea fizică: trebuie suprimată, fiindcă ea e răul radical. Judecata e simplă şi luminoasă: sau viaţa n-are înţeles, nici scop, şi atunci logic se impune să o negăm aşa cum cer budiştii, Schopenhauer şi Hartmann; sau are un scop, şi atunci e clar că ea va trebui să înceteze îndată ce acest scop va fi atins. Şi care poate fi scopul vieţii? Desigur: bunătatea şi iubirea de oameni. Ce puteri stau împotriva acestui scop? Patimile noastre. Şi Poznicev nu stă o clipă la îndoială: cea mai tare, mai rea, mai îndărătnică dintre patimi este dragostea sexuală. În această privinţă siguranţa lui e deplină: ştie că aşa e, *fiindcă* el, Poznicev, a suferit grozav din pricina dragostei fizice — şi e cunoscut că „siguranţa” care se capătă prin mare suferinţă e tare ca granitul. Când suferinţa se preface în teorie generală, nu mai poate fi scăpare. Întâmplările grave ale vieţii omul le generalizează fără scrupul, şi împotriva „filozofiilor” născute din păţanii proprii leac nu există. Obiecţia cea mai paşnică îl exasperează. Cel încercat nu răspunde decât cu râs amar, sau cu mânie celor care ar vrea să-i critice convingerile.

Oricât de scurt schiţate, figurile celorlalţi călători apar tot atât de întregi şi viu caracterizate ca şi figura centrală. Avocatul şi doamna cea cu idei moderne, negustorul cu idei ruginite şi comis-voiajorul care n-are nici o idee şi caută să apuce când una, când alta — împlinesc cu puternic relief tabloul în jurul dramaticului erou. Hainele, mutrele şi întreg stilul exterior, felul cum încep vorba, cum se întrerup, cum nu se înţeleg şi, nerăbdători de a se asculta, se reped să răspundă la afirmaţii pe nedreptul atribuite adversarului... întreaga babilonie a discuţiilor obişnuite, cu absurdităţile lor tipice şi comice, o fixează Tolstoi cu acea rară măiestrie realistă care-l stăpâneşte ca o fatalitate supremă. El vede artistic, necontenit, în ciuda zelului moralistic, cărui vrea să-şi închine toată voinţa şi destoinicia.
Între autorii vestiţi care au întrebuinţat dialogul pentru a da cadru viu unor idei generale, Tolstoi îmi pare să fi împăcat cel mai bine relieful artistic al persoanelor cu limpezimea ideilor care-şi stau împotrivă. În Platon, interlocutorii rareori sunt altceva decât ecouri simple şi monotone ale lui Socrat. La Renan, parizianul consacrat atenian prin formula obişnuit admisă, figura persoanelor (în „dramele” filozofice nu mai puţin decât în *Dialoguri*) nu există: sunt nume proprii scrise în capul unor paragrafe, care n-au ce face cu aceste palide sonorităţi decorative. Multe pagini din Anatole France nu sunt decât dialog filozofic. Desigur, plasticitatea persoanelor lui (Coignard şi unele figuri din *Histoire contemporaine*) e adeseori abil susţinută; dar încercarea de a fixa realistic capriciile unei conversaţii odată cu fizionomia vorbitorilor, de pildă în primele capitole din *Le lys rouge*, dă efecte artificiale şi şterse, faţă cu introducerea, foarte asemănătoare ca intenţie tehnică, mult mai scurtă, dar cu atât mai plină şi vie, din nuvela lui Tolstoi. Şi aici, ca în orice formă înrudită cu dialogul filozofic, una din figuri creşte excesiv faţă cu celelalte, şi convorbirea e curând înlocuită de monolog. Dar la Tolstoi, monologul, oricât s-ar dezvolta, nu încetează de a caracteriza persoana care-l debită. La fiecare capitol se adaugă semne noi ale detracării personajului.

* * *

Poznicev e chinuit de gelozie sexuală în aşa grad că, până şi pe medici — ticăloşii, şarlatanii, cinicii de medici! —îi îneacă în injurii furioase, „fiindcă dezbracă şi pipăie peste tot nevestele oamenilor”. Alt potop de ocări şi blesteme, pe îmbrăcămintea femeilor, cu deosebită stăruinţă asupra felului neruşinat de a pune în valoare frumuseţile cărnoase de dindărătul corpului. Era un punct cu deosebire sensibil în sufletul acesta atât de tragic: chiar pe rivalul său, pe elegantul viorist, îl batjocoreşte cu grozavă ironie, pentru că i se părea că seamănă, la contur, cu femeile hotentote — Poznicev are o oroare specială şi curioasă de callipygie. Dezgustătorul viorist mai are încă şi „ceva parizian” în persoana lui; şi Poznicev zice curent: „maimuţele şi parizienii”, pentru a exprima în două cuvinte cea mai abjectă stricăciune. Foarte tare îl irită de asemenea ghetele cu nasturi ale tânărului.

Cu toată logica susţinută, la un anume loc izbucneşte dintr-odată incoerenţa constitutivă a dezechilibratului: după ce arătase, în culori de o fioroasă violenţă, ura sălbatică în care se zbat, de la începutul căsniciei, el şi soţia, ne loveşte (la sfârşitul capitolului XXI) exclamaţia neaşteptată: „trebuia să conduc până la uşă pe domnul acesta, venit să tulbure pacea, să zdrobească *fericirea* unei familii întregi”. Până aici fusese vorba numai de luptă pe moarte şi de cea mai cumplită mizerie casnică; acum, deodată, ni se pomeneşte de pacea şi fericirea căminului. Fără îndoială, omul nu e întreg la minte; gândurile lui se dau peste cap, ghiontuite de impulsuri furioase. Şi Poznicev jură, fireşte, că nouăzeci şi nouă la sută din oamenii însuraţi trăiesc într-un iad ca acela în care trăise el. Cei mai mulţi n-au curaj să dea lucrul pe faţă, tot astfel cum n-au curaj să strige în gura mare că luna de miere e numai murdărie, ruşine, scârbă, chin sau plictiseală. Cu îndărătnicie de posedat, el refuză să admită că între soţi poate exista, în adevăr, altceva decât turbare sexuală şi ură de moarte, alternativ, sau, poate, chiar confundate într-un amestec ciudat şi virulent.
Pentru că, după ce făcuse şi alăptase o casă de copii, femeia, istovită, vrea să se odihnească, bărbatul face, pe loc, această încheiere, pe care o crede cu deosebire „dreaptă”: s-a lepădat de datoriile ei de mamă; atunci, desigur, tot aşa de uşor îşi va călca datoria de soţie. Şi apoi copiii, cine ştie cu ce lachei au fost făcuţi?... În sfârşit, ce mai atâta vorbă? Doctorii şi muzica, iată cauzele celor mai multe adultere. Din întâmplare, doamna Poznicev făcea muzică, şi pe această particularitate clădeşte ingeniosul ei soţ o întreagă şi amară filozofie... Muzica ar trebui controlată de autorităţi, ca şi sugestionarea hipnotică. Presto din *Kreutzer-Sonate* se cântă în saloane pline de cucoane decoltate, şi nimeni nu strigă împotriva acestei neruşinate provocări...?! E drept că, în mijlocul acestei izbucniri despre muzică, a cărei putere o proclamă „grozavă” şi „spăimântătoare”, Poznicev are clipe de reţinere lucidă, şi, în două rânduri, observă că vortbeşte numai „despre dânsul”, oprindu-se astfel în loc, în faţa propriei sale ciudăţenii.

* * *

După astfel de pregătiri, care cititor capabil de atenţie estetică, de înţelegere specific literară se va mai putea ocupa de „doctrina” nenorocitului acestuia care, evident, purta în el din naştere sorţii unei existenţe catastrofale?
Întregul tablou e lucrat astfel, încât figura să ne captiveze, şi nu cuprinsul brut al vorbelor care i se atribuie: „ideile” sunt culori şi linii ale figurii. Avem înainte un nebun, înfăţişat cu o rară capacitate artistică. Şi se poate un material mai favorabil pitorescului literar decât nebunul?
Cum se vor fi luptat sau împăcat, în sufletul autorului, intenţia pur artistică cu voinţa de a moraliza, nu putem şti; şi nici nu importă. Neîndoielnic rămâne, cred, că intenţia artistică a triumfat de la un capăt până la altul al lucrării. În această privinţă France prezintă un contrast foarte instructiv cu

Tolstoi: la cel dintâi, gândul abstract şi intenţia teoretică sunt adeseori mult mai tari decât impresia plastică, care numai cu anevoie îşi face loc, sau este chiar cu totul pierdută din vedere; din contra, la Tolstoi instinctul artistic, în chip fatal, pare că fără ştirea şi osteneala autorului subjugă intenţia didactică.

De când începe criza şi până la uciderea femeii, dezechilibratul Poznicev se arată nu numai inteligent, dar şi maestru observator şi artist rafinat. Călătoria în trăsură şi apoi în tren, zbuciumul gândurilor, liniştea şi tulburarea care-l stăpânesc pe rând, în sfârşit acumularea precipitată a faptelor la sosirea acasă în puterea nopţii; furia supremă stăpânită cu ultimele puteri, ca să poată surprinde cât mai viclean pe vinovaţi, alegerea pumnalului a cărui teacă alunecă după o sofa — şi Poznicev „se gândeşte” că *pe urmă* va trebui să o caute acolo, după cum „se gândeşte” că ar fi ridicol să alerge, fără ghete în picioare, după complicele soţiei vinovate — rezistenţa corsetului sub cuţit şi apoi înfundarea cuţitului în carnea moale, toate amănuntele, în sfârşit, care lovesc şi minunează prin exactitatea lor stranie şi imperioasă. Poznicev le justifică spunând că e falsă cu desăvârşire afirmaţia celor care pretind că nu-şi aduc aminte nimic din ce au făcut în accesele lor de furie. „Eu îmi aduc aminte tot, şi nici o clipă n-am încetat să-mi aduc aminte. În fiecare secundă ştiam ce fac. De faptul însuşi al omorului mi-am dat seamă cu o minuţiozitate extraordinară... Şi cuţitul l-am scos pe loc din carne, cu dorinţa să repar ceea ce făcusem”.

Dar „minuţiozitatea extraordinară”, atât de caracteristic pomenită de eroul povestirii, este viziunea artistică însăşi. Pe erou l-a imaginat Tolstoi, l-a încadrat şi l-a inspirat să vorbească cu „minuţiozitate extraordinară”. Şi tot ce e perceput şi exprimat „minuţios” devine irezistibil estetic, impune contemplare. În acest caz trebuie să fie cu desăvârşire obtuz cititorul care e în stare să se oprească la întrebarea bleagă, scumpă autorilor de broşurele morale: are sau n-are Poznicev dreptate, şi ce măsuri sunt indicate pentru ca sexele să trăiască în dulce armonie, iar scandaluri sau crime pasionale să nu mai fie?

TOLSTOI ŞI PROUST

De demult se glorifica literatura franceză cu descrierea şi explicarea vieţii sufleteşti. În teatru, în povestiri sau, mai de-a dreptul, în aforisme şi portrete, aşa-numita analiză psihologică s-a cultivat ca unul din cele mai fireşti roduri ale spiritului franţuzesc. O adevărată virtuozitate naţională; aproape un monopol.

Încă din veacul XII, cel mai ilustru autor de romane bretoane, Chrétien de Troyes, e — „psiholog”. Învăţaţii nemţi, din ambiţie naţionalistă, au vrut să infirme această glorie medievală a duşmanului ereditar. Când un Wolfram von Eschenbach, un Gotfried von Strassburg sau şi alţii, mai obscuri, traduc şi prefac romane franceze, critica nemţească revendică pentru dânşii, în special, *adâncirea psihologică* a textului străin. „Die psychologische Vertiefung” ajunsese, în istoriografia literară germană, o formulă stereotipă, care se întrebuinţează poate şi astăzi încă. Dar obiecţiile filologilor nu se iau în seamă. Astfel, dogma franceză rămânea nesupărată; şi aşa de perfect era ea încheiată, încât Shakespeare, de pildă, este uşor şi simplu trecut cu vederea de opinia franţuzească când e vorba de psihologie literară. *La connaissance du coeur humain*, cum zice formula şcolară, a rămas consacrată ca vocaţie franceză definitivă.

Ruşii însă au pus capăt monopolului francez. Vreau să zic: ruşii s-au impus şi atenţiei francezilor. Cu toată mizeria traducerilor; cu toate că limba şi cultura întreagă a francezilor sunt foarte neprimitoare, iar limba şi viaţa rusească, mai ales, trebuiau să le pară lor lucruri de pe altă lume. E drept că, pe atunci, situaţia literară în Franţa, tocmai în punctul în care ne interesează, era aşa, încât Paul Bourget trecea drept marele maestru *pour la connaissance du coeur humain.* Cel puţin pentru oficialitatea literară şi publicul ei. Cred că această măiestrie a lui Bourget, pe atunci nediscutată şi nediscutabilă, aruncă astăzi într-o supărătoare perplexitate pe toţi acei al căror simţ literar nu-i paralizat prin anume şicuri politice sau religioase care se poartă acum, ca ultimă eleganţă, *à Bucarest tout comme à Paris*. Un om curat de asemenea şicuri, dacă reuşeşte să citească răbdător *André Cornelis, Le Disciple*, sau oricare din romanele psihologului absolut admirat la anii 80 şi câţiva, se întreabă de ce critica de pe vremuri a dat acestor grosolane foiletoane rang mare tocmai pentru „analiza psihologică”, şi nu pentru pitorescul mobilierului ori pentru cine ştie ce alt agrement din acele pe care cititorul „comme il faut” le cere de la orice carte serioasă şi instructivă. De la un capăt la altul, romanele lui Bourget sunt acelaşi magazin de galanterie pentru trebuinţe şi ambiţii suburbane.

Pe mulţimea cititorilor europeni o interesau ruşii exclusiv ca material exotic şi sensaţional. Capacitatea lor pentru studiul vieţii interioare şi tehnica lor în acest studiu nu le-au luat în seamă decât literaţii de meserie. Este interesant că Mérimée, primul introductor celebru al ruşilor în Franţa, mustră pe Turgheniev, adică pe cel mai puţin adevărat dintre ruşi, pentru

„minuţiozitatea” lui excesivă. Obiecţia era caracteristic franceză: toţi amatorii profani, de educaţie clasicistă, o au gata. Oroarea pentru detalii „curioaze” şi cultul generalităţilor de bun-simţ alcătuiesc doar gustul pur clasic. Şi Melchior de Vogüé, pătruns de aceeaşi estetică a temperanţei elegante, este, dintru-ntâi, nemulţumit de „confuzia” micrologică a artei ruseşti. Dar, fiindcă avea înainte pe Dostoievski şi pe Tolstoi, numaidecât mărturiseşte: „nous sommes séduits par la subtilité de l’analyse psychologique; nous sommes émerveillés par une compréhension totale de l’homme intérieur *que nous n’avions jamais rencontrée.*” Astfel, vorba hotărâtoare era spusă: valoarea nouă, chiar pentru un francez, stătea în tratarea vieţii sufleteşti.
Zola a judecat pe Stendhal că îşi face personajele prin construcţie logică, şi nu din observaţie. Judecata îmi pare dreaptă. Şi dacă e dreaptă despre acel care e socotit ca modern şi inovator în psihologia literară, ea se aplică şi mai deplin celor vechi, în parte chiar celor mai interesanţi şi mai „moderni” dintre ei: lui Marivaux — romancierul, nu dramaturgul care a rămas om vechi, — şi lui Laclos.
În materie de analiză morală, literatura franceză greu avea să se elibereze de tehnica maximei şi a portretului.
Evident, Proust e inovatorul; iar inovaţia este de aşa putere, încât opera lui devine cel mai considerabil fenomen literar al vremii actuale.
În 1910, prin urmare în plină maturitate şi în momentul productivităţii celei mai intense, Proust scrie unui prieten: „E ciudat că, în toate genurile cele mai felurite, de la George Eliot la Hardy, şi de la Stevenson la Emerson, nu este literatură care să aibă asupra mea o putere asemenea celei englezeşti şi americane. Germania, Italia, adeseori Franţa mă lasă indiferent. Însă două pagini din *Moara de pe Floss* mă fac să plâng.” Alături cu această influenţă proclamată de dânsul, ceilalţi au numit pe Bergson ca inspirator decisiv al artei lui Proust. Iar Thibaudet, căutându-i loc în tradiţia franţuzească, propune să se deschidă o categorie deosebită numai pentru Saint-Simon şi Proust; dar îl apropie şi de Montaigne, pentru „mobilitatea” imaginilor. Apoi recurge la ingredientul atât de inevitabil astăzi al filozofiei raselor, şi creează un „doublet franco-sèmitique”, reprezentat de Montaigne, Bergson şi Proust. Fiindcă toţi trei sunt pe jumătate evrei, şi „mobilismul” — aşa hotărăşte, nu ştiu de ce, dar cu desăvârşită siguranţă, Thibaudet — este caracterul distinctiv al „dubletului” evreo-francez.
E greu de crezut că un literat din generaţia lui Proust ar fi putut să nu cunoască pe ruşi. Minuţiozitatea psihologică a lui Dostoievski, din *Crimă şi pedeapsă*, mai ales, ori din *Krotkaia*, nu anunţă metoda din *À la recherche du temps perdu*? Trebuie luat seama că voluminoasa istorie a lui Raskolnikov expune doar o criză foarte scurtă, şi această restrângere a dramei în timp face posibilă coborârea în amănunţimile vieţii interioare cu o intensitate aproape necunoscută literaturii anterioare. Ruşii au arătat viaţa sufletească în mişcarea ei imediată, şi devenirea reală a acestei vieţi au adus-o ei în locul caracterizării prin definiţii şi scheme generale, în locul

rezumatelor şi surogatelor logice uzate în psihologia literară veche, cu deosebire în cea franţuzească.
Dar se găseşte între Proust şi un rus celebru o coincidenţă precisă vrednică de luat în seamă.
Tolstoi a tratat de multe ori, ca maestru, problema morţii. Nicăieri cu atâta virtuozitate ca în *Moartea lui Ivan Ilic*i. Psihologia bolnavului fără scăpare, pe urmă a omului care trage de moarte face din povestirea aceasta un unicum literar. În *La fin de la jalousie*, ultima nuvelă din *Les Plaisirs et les jours*, Proust ia şi el ca temă gândurile unui muribund. Şi omul lui, întocmai ca al lui Tolstoi, se chinuieşte cu întrebarea: cum se poate că moartea, pe care de atâtea ori, pe care acum câteva zile o văzuse, liniştit, având a face cu *alţii*, să aibă acum a face cu *dânsul*? Există o copilărie primitivă pe care toţi, probabil, o purtăm în noi: că moartea, pe care o înregistrez cu aşa sânge rece în raport cu alţii, nu mă priveşte pe mine. Este un refuz stupid şi vital al minţii de a lega, cu totală şi adevărată convingere, moartea de propria persoană. Tolstoi a fost poate cei dintâi om, desigur cel dintâi artist, care, cu o claritate spăimântătoare, a pătruns şi a dat pe faţă această bizarerie normală a sufletului. La Proust, delaliul este pus în valoare exact ca la Tolstoi, cu mai slab relief numai; expunerea lui rămâne în general mai schematică decât a rusului. Şi apoi, în amândouă povestirile, oamenii, care au trăit pământeşte, mor creştineşte. Volta bruscă către învăţătura creştină poate că e un fenomen destul de comun în ceasul din urmă. Adevărat, această învăţătură este o doctorie înţeleaptă pentru situaţia finală; un subterfugiu folositor faţă cu radicalismul absolut al morţii. Cu ajutorul caritătii creştine, oamenii se ameţesc, poate, într-atât, ca să subtilizeze ideea groaznică a deposedării totale şi irevocabile. Normal, omul trăişte cu tranzacţii şi aşteptări de mai bine, iar ideea creştină este un leac de casă, naiv, dar eficace, cum se pare, contra intransigenţei sfârşitului absolut. „Et Honoré s’aperçut que l’amour, pur de tout égoïsme, de toute sensualité, qu’il voulait si doux, si vaste et si divin en lui, chérissait les vieux parents, les domestiques, le médecin lui-meme, autant que Françoise, et qu’ayant déjà pour elle l’amour de toutes les créatures à qui son âme semblable à la leur l’unissait maintenant, il n’avait plus d’autre amour pour elle.” Întocmai aşa li se dezveleşte, in extremis, lui Ivan Ilici şi lui Vasile Andreici din *Stăpân şi slugă*, rostul „adevărat” al vieţii. Numai că Proust, credincios încă simplificării tipic franţuzeşti, a redus şi concentrat totul în erotică şi gelozie; cu dânsele numai are de luptat caritatea creştinească. Iar Tolstoi a clădit contrastul pe bilanţul unei vieţi întregi, şi tabloul lui e de o bogăţie uriaşă. Dar, în tema astfel restrânsă, Proust şi-a dat prima lui operă de maestru. Honoré, băiat tânăr, e aşa de fericit în dragoste, ca şi în toate, încât începe să-şi dorească rele care să-l trezească din binele perfect în care aromeşte. Şi soarta îl slujeşte fără întârziere. Cu obişnuita îngâmfare şi lipsă de scrupule a bărbaţilor, nişte prieteni comentează femeia care-l iubeşte, aşa încât tânărul se îmbolnăveşte de cea mai înveninată gelozie. Din dragostea lor de copii răsfăţaţi, voioasă şi sigură, Honoré şi Françoise sunt aruncaţi în

chinurile ruşinoase ale geloziei erotice. Iar în mijlocul acestei crize urâte, îi loveşte o catastrofă stupidă: pe tânăr îl calcă în picioare un cal speriat şi-i răneşte de moarte. Şi, în friguri, el aiurează aşa: „Je veux que tes yeux brillent aussi, je veux te faire plaisir comme je ne t'ai jamais fait... je veux te faire... je t'en ferai mal... Je vois bien pourquoi tu ne veux pas, je sais bien ce que tu t'es fait faire ce matin, et où et par qui, et je sais qu'il voulait me faire chercher, me mettre derrière la porte pour que je vous voie, sans pouvoir me jeter sur vous puisque je n'ai plus mes jambes, sans pouvoir vous empêcher, parce que vous auriez eu encore plus de plaisir en me voyant là, pendant."

Cu o rară grijă artistică trece povestirea de la mângâieri naive şi copilăresc drăgălaşe ale celor doi tineri la uriciunea hapsână a scenelor de gelozie care se adună, monstruoasă de adevăr, în delirul agoniei. Soluţia creştină însă, în amândouă povestirile pe care le compar, îmi pare că are ceva de consolaţie artificială. La Tolstoi, poate, intenţia propagandistului e mai indiscretă decât în nuvela francezului. Finalele aceste apar ca o piedică în calea minunatului „naturalism" psihologic pe care-l cerem noi, cei de astăzi, pe care ni-l şi dau, de altfel, cei doi autori în corpul povestirii. Numai că reducerea dramei la dragoste şi lovitura catastrofală în plină strălucire a unor vieţi tinere dă nuvelei lui Proust tonalitatea întrucâtva teatrală; pe câtă vreme situaţia la Tolstoi rămâne, cu excepţia unor elemente ale finalului, strict realistă. Însă de aceea e drept să-i ţinem lui Proust socoteală deosebită de valori ca acestea: „ses yeux suivaient une mouche qui s'approchait de son doigt comme si elle voulait le toucher, et puis s'envolait et revenait sans le toucher pourtant; et comme, ranimant son attention un moment endormie, revenait le nom de Françoise de Gouvres, il se dit qu'en effet peut-être il la posséderait et en même temps il pensait: Peut-être la mouche va-t-elle toucher le drap? non, pas encore; alors se tirant brusquement de sa rêverie: Comment? l'une des deux choses ne me paraît pas plus importante que l'autre! Gouvres possédera-t-il Françoise, la mouche touchera-t-elle le drap?" Simţul pentru valoarea detaliului material, cât de mărunt sau grotesc, în raport cu viaţa interioară se dovedeşte aici cu strălucită virtuozitate. Francezul a răsturnat convenţiile vechii sale psihologii literare. Iar tehnica rusă are parte hotărâtoare în această revoluţie.

Psihologia din literatura clasicilor francezi şi anexele ei din vremi mai nouă îşi are originea în saloane, unde oamenii se pândesc în concurenţă mondenă. Această origine socială a dat acelei psihologii caracter unilateral, simplist şi uniform. Observaţia este redusă la suprafaţă, prin urmare la generalităţi. Din contră, psihologia literară modernă, îndeosebi cea rusească, se naşte din meditaţie solitară, din însuşi excesul vieţii interioare. De aceea este ea subtilă şi minuţioasă, preţuieşte cele mai absurde, mai ascunse şi mai fugare mişcări ale sufletului.

André Gide dă vina lui La Rochefoucauld că literatura franceză a rămas simplistă şi dogmatică în cercetarea sufletului. La Rochefoucauld, crede

Gide, a impus egoismul ca singur resort al maşinii psihice. Nu cred. „Moralistul” acela, care inspiră groază eternă pedagogilor şi altor idealişti de meserie, nu a spus că amorul propriu este unicul mobil care se găsaşte în om. El a descris numai reacţiile imediate şi inevitabile ale egoismului constitutiv; a arătat cum aceste reacţii nu pot să lipsească din nici o dispoziţie a sufletului, acordând categoric realitate egoismelor ştiute şi consacrate în toate vremile. Nu La Rochefoucauld, cel unic în agerime şi adâncime între toţi psihologii vechi, ci platonismul şi stoicismul şcolăresc, rămase de la umanişti şi localizate în spiritul burghez al scriitorilor care au făcut clasicismul francez, ele au stat în calea psihologiei literare, şi au deformat-o de dragul trebuinţelor pedagogice ori chiar al celor de simplă tactică mondenă.

[INTRODUCERI LA EDIŢIA CRITICĂ I.L.CARAGIALE, „OPERE”]

INTRODUCERE

„Sunt vechi, domnilor” — era vorba favorită a lui Caragiale, când se certa cu prietenii pentpu idei, pentru idei de artă mai cu seamă. Părerea populară atribuie artiştilor ca atare un conservatism din naştere. Nu interesează aici să verificăm principiul acestei generalizări curente, ci numai întrucât acea coincidenţă e, în anume caz, evidentă, să căutăm a preciza condiţiile în care ea se arată acolo. Caragiale avea un spirit de o rară mobilitate; prefacerea simpatiilor lui intelectuale în antipatii era fenomen cronic, de care prietenii lui toţi erau deprinşi a se amuza. Totuşi, e adevărat că simpatia lui pentru ceea ce e vechi, în artă cel puţin, era oarecum sistematică. Cred că acest conservatism ferm, care izbucnea numaidecât în dispreţ agresiv pentru orice i se părea abatere obraznică şi proastă de la adevărurile bine hotărâte, era, probabil, mai întâi un semn firesc al energiei unui talent care se simţea sigur pe ce apucase odată să ştie şi refuza cu superbă îndârjire orice i se părea măcar o umbră de obiecţie la cele hotărâte ca bune şi învăţate ca atare. Era poate şi lenea lui de oriental adevărat care-l îndemna să fugă de osteneala supărătoare, inevitabilă în orice revizuire serioasă a ideilor noastre cele mai confortabil fixate. Presupun, în sfârşit, că aceste viguroase fatalităţi interne ale omului au fost întărite de o împrejurare exterioară. Prin cariera sa elegantă şi sigură de elită triumfătoare, „Junimea” îşi dezvoltase o încredere în sine foarte solid accentuată. Această încredere, cu deosebire pitoresc purtată de şeful politic al grupului, a avut incarnări diverse şi, se înţelege, inegal reuşite. Îndeosebi la „Junimea” din Bucureşti, dacă nu se afirma categoric, se dădea cel puţin a înţelege, între membrii tineri, că, de exemplu, *Faust* cu greu ar putea fi în vreun alt punct de pe glob atât de adevărat priceput şi exact preţuit ca în cercul *Convorbirilor*; iar cine trecuse pe la cursurile maestrului unic Maiorescu rămânea sigur că poate vorbi cu definitivă indulgenţă despre Oxford, Paris ori Goettingen. Se formase astfel, în sânul acelui cerc, un specific extract concentrat de mândrie naţională,monopolizat, fireşte, pe seama grupării, şi cu care membrii ei se parfumau, negreşit, cu atât mai simţitor cu cât erau mai tineri, dar care făcea, putem crede, atmosferă generală pentru toate vârstele. Caragiale tânăr a trăit în acel aer, şi e de bănuit că natura lui vioaie a adoptat cu personal exces optimismul acela juvenil şi naţionalist: uşor şi comod devenea, pentru dânsul, moft şi gogomănie orice era nou, străin de valorile irevocabil consacrate, ori, mai cu seamă, de-a dreptul opus lor. Însă, negreşit, trebuie aici să ne amintim îndată că inovaţiile specific române pe care le zeflemisea „Junimea” cuprindeau esenţial comori de comicărie. Natura talentului lui Caragiale şi conservatismul „Junimii” s-au întâlnit pentru o colaborare eminentă. Atâta numai că inovaţiile române au compromis, în ochii lui Caragiale, noutatea ca atare. Până în anii din urmă ai vieţii, el persifla ori invectiva, pe necitite şi nevăzute, teatrul lui Ibsen ori al lui Strindberg, aproape ca şi cum ar fi fost, şi ei, nişte stâlpi ai

progresismului român de la 1860. Era o obstinaţie ce nu se mai poate înţelege ca rezistenţă a cunoscătorului de meserie. Aşa s-a făcut ca arta lui să fie în adevăr o artă veche. Unele părţi din publicul românesc actual se grăbesc a o numi —învechită. Această grabă e un simptom bun pentru caracterizarea acelui public. Pentru Caragiale ea probează, cred, numai că fondul şi direcţia satirei sale irită foarte rău, e deci încă foarte vie.

E greu totuşi a tăgădui că procedările lui artistice sunt adesea vechi, în înţelesul de: perimate. Socotesc că, printre oamenii astăzi în viaţă, sunt unii tocmai astfel aşezaţi în timp ca să poată simţi viu opera lui Caragiale şi, în aceeaşi vreme, să poată imagina relativitatea ei istorică. Pentru filologii viitorului depărtat, când se vor sili, după cum le e meseria, să închipuie, în scheme şi fantasme fragmentare, ceea ce trăim noi astăzi şi am trăit ieri şi deunăzi, consemnarea gândirii şi simţirii noastre, a acestora care am fost contemporani maturi ai lui Caragiale şi suntem şi ai generaţiilor tinere de care opera lui începe acum a se îndepărta, va fi un material ce, mai adânc poate decât oricare altul, va lumina şi va colora viziunea lor istorică despre vremile noastre.

Calendarul Claponului, pe anul de la Mahomet 1295, de la Hristos 1878, este dedicat „cocoanelor şi demoazelelor din toate mahalalele, fundăturile şi marginile Bucureştilor, precum şi tutulor monşerilor, becheri şi familişti”. Aşa începe tânărul scriitor: amuzând mahalaua, ca să o studieze. „Gogoşile” din *Claponul*, anecdote, dialoguri, schiţe şi calambururi groase revin şi stăruie în *Moftul român*. Amuzarea şi persiflarea mahalalei au mers multă vreme împreună. În germene, însă, apar, în *Claponul,* şi *Momentele*. Sunt acolo trei schiţe de încornoraţi, pregătiri semnificative pentru figurile de soţi blajini sau comozi din *Diplomaţie*, din *Tren de plăcere*, din *Lună de miere*, din *Cadou*; iar una din acele schiţe ale începătorului — istoria cetaţeanului Ghiţă Calup — a intrat de-a dreptul în *Noaptea furtunoasă*. Însă cu deosebire simptomatice pentru orientarea artistului sunt tipurlle dezvoltate, în foiţa umoristică din 1877, sub titlurile *Şotrocea şi Motrocea** şi *Leonică Ciupicescu*, retipărite cincisprezece ani mai târziu în *Moftul român*, unde Şotrocea şi Motrocea se prefac în definitivii Lache şi Mache, pe când Leonică Ciupicescu era din capul locului un nume creat artistic, primul de felul acesta în colecţia clasică a lui Caragiale. E un nume care nu mai e făcut după vechea procedare a aluziei naive la caracterul personajului.

Lui Caragiale îi plăcea să repete că *Momentele* au fost precedate, în chip determinant, de *Copiile de pe natură*. Dl Iacob Negruzii îşi luase motto din Boileau:

“La nature, féconde en bizarres portraits.
En chaque âme est marquée à de différents traits,
Un geste la découvre, un rien la fait paraître...”

— iar în Prolog domnia-sa zicea:

“Eu am privit în juru-mi l-a noastră omenire,
La număr fără margini, cu gândul mărginit...”

Îmi pare neîndoielnic că Vespasian şi Papinian, Ghiţă Titirez, donjuanul de la Arhivă şi Tache Zimbilă prvestesc figurile de studenţi naţionalişti şi carierişti, de politicieni fără obraz, de funcţionăraşi şi crai suburbani ai lui Caragiale, aşa cum cuconul Pantazachi şi cuconul Manolaş din *Un drum la Cahul* ne prevestesc, pare că, provincialii cinstiţi, şi neadaptaţi, până la tragic, ai dlui Brătescu-Voineşti, sau comic nenorociţi ai dlor Bassarabescu şi Pătrăşcanu. În afară de înrudirea ideologică — la Caragiale, ca şi la dl Negruzzi, micii-burghezi sunt văzuţi cu optica boierească — procedarea artistică, clasic tipizantă, e aceeaşi. Dar unde la vechiul şi spiritualul junimist era notare diletantică, adesea rudimentară, e, la Caragiale, execuţie artistică: de la schiţele din *Claponul* apare caracterizarea intensă prin dialog, care dă povestirii relieful şi iuţeala aceea unică. Pe Caragiale l-am auzit adesea clasându-se printre „moralişti”, în înţelesul pe care cuvântul îl are în uzul francez: constructor adică de tipuri şi portrete, şi e sigur că versurile lui Boileau din fruntea *Copiilor de pe natură* cuprind o caracterizare exactă a metodei sale. Din metoda clasică face parte şi construirea nu rareori călăuzită de intenţii didactice, vizând ceea ce numea el, la bătrâneţe: înţelepciunea poveştilor şi proverbelor orientale. Din cea dintâi tinereţe, Caragiale s-a interesat cu dragoste de Anton Pann.

Construirea tipului se exagerează uneori până la mecanizare şi, negreşit, excesul acesta e cu deosebire vizibil la începător. Şotrocea şi Motrocea din *Claponul* sunt doi automaţi prea dinadins arătaţi ca atare: artistul vrea tot timpul să simţim că cele două păpuşi nu se deosebesc una de alta decât pentru că el vrea să tragă acum o sfoară, acum alta. Îndeosebi Leonică Ciupicescu, împietrit în încercările lui de căsătorie periodice, ne întâmpină, familiar, cu ticul său verbal — lac să fie, broaşte destule — ca figură deplin caragialiană.

În acelaşi an, 1880, apar, în *Convorbiri literare, Amintirile din copilărie* ale lui Creangă şi *Amintirile din teatre* ale lui Caragiale. Zece ani mai înainte se publicase în aceeaşi foaie *Făt-Frumos din lacrimă*. Un început de vreme literară nouă se afirma astfel cum nu se poate mai hotărât. Lirică şi romantică, pe alocuri până la stângăcie poate, viziunea fantastică a poetului, cu splendidul ei pitoresc şi mitologic, şi cosmic, cu mişcarea măreţ înceată a faptelor, e, poate, mai aproape de naraţiunea pură decât scenele strânse sub accente scurte ale celorlalţi doi. Cu toate deosebirile, povestitorul Creangă e aproape tot atât de dramatic cât Caragiale, cel predestinat teatrului. Dialogul lui Creangă, cu indicaţiile de mişcări şi atitudini, în *Amintiri*, dar nu mai puţin în *Soacra cu trei nurori* sau în *Moş Nichifor Coţcarul*, sunt făcute ca să creeze intens figurile; iar mersul întâmplărilor e continuu îndreptat astfel ca să culmineze în crize.

Amintirile din teatre sunt însă, propriu-zis, tablouri sclipitoare de comedie. Anecdota e aleasă şi stilizată teatral; personajele, oricât de fugitiv schiţate,

devin, în câteva replici, tipuri şi caractere. Şi, ca în povestirile de mai târziu, Caragiale arată şi aici puterea lui excepţională de a încadra acţiunile în evocări fulgerătoare de vremi şi locuri. Solomonescu, care e şi cântăreţ la Biserica dintr-o zi şi artist dramatic, nu pronunţă niciodată curat numele proprii străine şi neologismele; grecul creditor turbat, care umblă să-l împuşte pe Millo, iar când îl întâlneşte, îl mai împrumută cu „zece galbeni”, că altfel „n-ave ţe munca astăzi”; păcăleala cu chinoroz a ilustrului Pantazi Ghica, la un chef dinadins pus la cale de farsorul neobosit Iorgu Caragiale; tristeţea comică a teatrului gol din Bârlad la reprezentaţia „de adio” a lui Millo; telegrafistul care, amorezat de domnişoara Henriette, călăreaţă de înaltă şcoală, strigă rândaşilor circului, care-l tăvălesc în pumni şi palme prin gunoi: „nu daţi, mă, că v-aprindeţi!... nu daţi, gogomanilor, că fac explozie!” — sunt esenţă concentrată a vieţii de Bucureşti şi de provincie românească de până acum câteva zeci de ani în urmă.

Dar amintirile sufleorului Caragiale au şi o semnificaţie mai generală: în ele apar, monumental, veselia unei rase —Caragialeştii au fost o dinastie de oameni cu geniul râsului. Unchii Caragiale, Iorgu şi Costache, ca şi nepotul lor Ion Luca, ca şi copiii acestuia, au râsul în structura intimă a spiritului. Sarcasm studiat şi savurat, ca la dl Matei Caragiale, sau persiflaj izbucnitor şi irezistibil vesel ca la regretatul Luca Ion, la sora, la părintele lor şi, cum se pare, la cei doi unchi ai acestuia. Cine a frecventat familia lui Caragiale a cunoscut, în caz excepţional, ce este vocaţia râsului ca artă şi simţul comicului ca instinct fundamental. Drept zicea Gherea: Caragiale râde cu poftă. Vlahuţă, greşit, scrie: „Un om foarte trist. E multă durere sub glumele, lui”; Vlahuţă aplică lui Caragiale formula prin care unii romantici sentimentali din Apus crezuseră, pe vremuri, că ridică valoarea lui Cervantes sau, lui Molière.

Când colegii dezolaţi, în căutarea lor zadarnică după nenea Anghelache casierul, trec, din întâmplare, prin faţa morgii şi văd căruţa funebră, povestitorul zice: „un nou oaspete a venit, sătul de căldurile vieţii, să coboare în răcorosul otel”. Nu rabdă Caragiale să nu sublinieze clipa jalnic macabră cu o sclipire de viguros humor.

Amintirile din teatre cad în pauza dintre cele două perechi de comedii, între *Conul Leonida* şi *Scrisoarea pierdută*. Prin conţinutul lor ele se aşează logic în miezul epocii teatrale a producţiei lui Caragiale. După *D-ale carnavalului* (1885), altă pauză: se pregăteşte acum explorarea tragicului. În acelaşi an al *Convorbirilor* (1889—1890) se tipăresc *Năpasta* şi *O făclie de Paşte*; iar alături de aceste icoane mari, şi în ton întunecat, o reminiscenţă din provincie: *Grand Hôtel Victoria Română*. Linia umoristică continuă, pe lângă şirul acesta de vedenii negre sau cenuşii, numai cu schiţa *25 de minute*, prima din grupul *Telegrame, High-life, O zi solemnă şi Monopol* (din *Schiţe nouă*), un adevărat ciclu în care verva lui Caragiale, pornită asupra comicului provincial, arde cu cea mai veselă strălucire.

Doi ani mai târziu, apar cele două nuvele tragice, *Păcat* şi *O făclie de Paşte,* nu prin vreo logică literară, ci foarte probabil prin constrângerea editorului,

combinate în acelaşi volum cu schiţa *Om cu noroc*, prima din seria portretelor de soţi complezenţi, şi cea mai rudimentară. În aceeaşi vreme, şi sub sila aceloraşi nevoi, cred, sunt retipărite, foarte amestecat, *Grand Hôtel Victoria Română* şi *25 de minute*, printre foiletoane şi schiţe critice, şi cu *Amintirile din teatre*. Să observăm numaidecât cum în *Păcat* şi în *Făclia de Paşte* pătrunde irezistibil suflul satiric al artistului. Procurorul care vine să ia minorul „secvestrat” de popa Niţă, şi poliţaiul care, mai târziu, fură portofelul părintelui, leşinat în casa prefectului, ne sunt figuri familiare de comedie din compania Caţavencu şi tovarăşii; iar studenţii care, în faţa lui Zibal îngrozit, dezvoltă teorii lombrosiene ar fi alcătuit o pagină mai mult în *Momente*, dacă ar fi vrut Caragiale să dea cândva substanţă concretă schemei moftangiului „Savant”. Aşa cum sunt înfăţişate în cele două nuvele, cu un exces de subliniere, figurile acestea apasă prea greu, formând întrucâtva corp străin în substanţa, cu totul în alt ton, a tabloului.

Leiba Zibal este ovreimea — a zis Maiorescu. Nu-mi este clar întru cât asemenea definiţie slujeşte la interpretarea şi valorificarea unei figuri din punct de vedere artistic. Înclin a crede că generalizări de acest fel constituie o incursiune a unui principiu de ştiinţă în planul artei; şi mi se pare că, oricât de adânc exploatată, asemenea extragere a tipului dintr-un complex de impresii preparate cu intenţie artistică, ea rămâne esenţial informativă şi se supune ca atare unui interes teoretic. Caragiale ne spune întâmplările unui evreu din Iaşi care, ajuns cârciumar la ţară, cade în primejdie să fie ucis de un argat, şi arată cum frica insuflă evreului puteri de apărare diabolic desperate. Cruzimea ingenioasă a omului smintit de frică: acesta-i motivul central al dramei lui Zibal.

„Simt enorm şi văd monstruos”, zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a nopţii petrecute la *Grand Hôtel Victoria Română*. Bucata are, întreagă, caracter de reminiscenţă acută, şi cine l-a cunoscut bine pe Caragiale se opreşte la cuvintele de mai sus ca la un semnal deosebit: ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci rezumă un temperament şi lămuresc o metodă artistică. Sensibilitatea „enormă” şi viziunea „monstruoasă” au imprimat artei sale caracterul excesiv: în comic, stil caricatural; în tragic, forme de groază şi de tortură extreme.

Încă de copil începe Zibal cariera fricii: leşină de spaimă pentru că a văzut pe un hamal izbind la pământ pe altul şi umplându-l de sânge. Acest fricos prin esenţă nimereşte să ajungă cârciumar la un han aşezat singuratic, în vecinătatea unui sat cu oameni înrăiţi de mare sărăcie; şi tocmai unul din cei mai deocheaţi, ursuz şi brutal foarte, se tocmeşte argat la dânsul. Fiorosul Gheorghe, dat afară, pleacă mârâind la urechea lui Leiba o straşnică ameninţare, *cu întâlnire hotărâtă* în noaptea Învierii. Abia pleacă Gheorghe, şi vin să-l caute nişte călăraşi pentru o pricină. Subprefectul, când îl roagă ovreiul să-l apere, îl ia în râs, ba îi şi complică spaima sfătuindu-l serios să se păzească de a da sărăcimii din Podeni, prin frica lui imprudent dezvelită, gânduri prea rele. Şi pe când, peste groazele astea toate, îl chinuie tocmai fierbinţeala frigurilor de baltă, soseşte diligenţa cu

oameni care spun cum la tactul de mai sus al poştei au măcelărit hoţii pe hangiu şi ai lui „cu o absurdă sălbăticie”. După îngrămădirea aceasta meşteşugit enormă a motivelor de groază dinafară, îndoite cu visele înspăimântătoare ale omului în delir de friguri, se pregăteşte cititorului o clipă de contrast: chipurile de comedie ale studenţilor care se luminează între ei şi, mai cu seamă, luminează pe conductorul diligenţei, despre Darwin, atavism şi toată filozofia, de ultim tiraj pe atunci, a criminalului născut. Intermediul acesta, apăsat până la disonanţă, face, în definitiv, ca Leiba să rămână şi mai îngrozit de cum îl găsise sosirea diligenţei. Frica e la paroxism. Când sosesc hoţii, Zibal e gata ca o bombă cu fitilul pus: sigur, e „îngheţat şi aiurit”, pe când lucrează hoţii la poartă, dar de aici încolo va fi şi din ce în ce mai lucid. În frică se infiltrează de acum tot mai tare desperarea rece. Răutatea hoţului a pătruns şi germinează febril, prin strictă logică interpsihică, în sufletul celui ce stă să fie victimă.
În conducerea acestor mişcări interioare, virtuozitatea artistului este, cred, la limita de sus a posibilităţilor literare; exacta înlănţuire a termenilor progresiunii e condusă cu o vigoare şi minuţiozitate fără clipă de slăbire — te gândeşti la rabinul din *La Torture par l’espérance* a lui Villiers de l’Isle-Adam, cu rafinata clătinare între nădejde şi pierzare; îmi pare însă că, aici, artificialul construcţiei totale, prea aparent, slăbeşte întrucâtva verosimilul; schema prea vizibil voită a unei probleme răceşte impresia de viaţă imediată.
Din absorbirea lui bolnăvicioasă, de animal în primejdie supremă, îl trezeşte pe Zibal vârful sfredelului care a străpuns poarta şi-l înţeapă. Hoţii lucrează cu un ferăstrău şi un sfredel, amândouă simboluri clasice de cazną sălbatică şi prelungă; aşteptarea sugrumă pe Zibal, alternativ, sub hârşcâiala ferăstrăului şi sub roaderea hapsână a sfredelului. În sfârşit, vârful răsucit îl împunge: aşteptarea trece în realizare, cu durerea fizică imediată, şi nimiceşte brusc gândul de scăpare. Este aici, în dispunerea imaginilor de chinuri şi moarte, în îmbinarea brutalităţilor palpabile cu zguduirea dinăuntru, o ridicare la culme excepţional măiestrită a mişcării de rafinată pregătire, pe care caut să o interpretez. Şi e, deosebit, o abilitate supremă în felul cum Zibal e adus ca, din întâmplare, să-i vie ideea de a prăji braţul hoţului. Şi cu ce minunată siguranţă se dă povestirii mers moderat, îndată ce începe cazna sub ochii liniştiţi, în sfârşit, ai ovreiului: savoarea torturii stă în încetineală. Finalul e tradiţional melodramatic. Un teatralism vechi, astăzi supărător tare, biruie adesea chiar simţul atât de sigur al acestui maestru. Despre finalul *Făcliei de Paşte* a spus Gherea de mult tot ce trebuie.
Metodei acesteia de artă scenică învechită, aplicată pe temperamentul dramatic al lui Caragiale, s-ar putea atribui nu numai prisosurile declamatorii: „Da! s-o ţintuiască pe loc... Şi rămase tâmp cu ochii holbaţi pe lumina de la fereastră... Câteva momente el stete astfel încremenit pe altă lume, dar deodată: Da, repetă el surâzând cu o clipire fioroasă; da! s-o ţintuiască pe loc!” — dar şi intervenţiile explicative ale povestitorului. În

subiectivismul acesta se vede apucătura omului de teatru, a regizorului se poate zice, care, dacă nu-şi prezintă ficţiunile de-a dreptul pe scenă, simte neapărat trebuinţa să conducă întruna şi spectacolul şi pe spectatorul implicaţi ideal în conştiinţa povestitorului care nu se poate opri de a imagina teatral... „A! e cu mult mai mică deosebirea între soare şi cea mai de nimic scânteie decât între aceasta şi întunericul orb!” explică, de exemplu, Caragiale, după ce ne-a dat, clară, impresia directă a lămpii cu fitilul lăsat jos de tot, în dugheana unde tremură Leiba în aşteptarea hoţului. Sau: după ce evreul se deşteaptă înfiorat de înţepătura sfredelului, şi după ce s-a spus cum, în fantezia nenorocitului, unealta luase „dimensii nemaiînchipuite, învârtindu-se mereu la infinit”, se mai întinde comentariul astfel, şi deplorabil: „Ceea ce se petrecea în acel creier ieşea din sfera gândirii umane: viaţa se ridicase la o treaptă de exaltare din care toate se vedeau, se auzeau, se pipăiau enorme, de proporţii haotice”. Într-o pagină cu ţesătura strânsă extrem, asemenea retorică face goluri; stricteţea reliefului se alterează prin această verbozitate, care înşeală atenţia cititorului.

Maniera arătată în exemplul din urmă se exagerează în *Păcat*, acolo unde autorul vrea să descrie începutul dragostei furioase a seminaristului cu tânăra văduvă: „Vorbe?... încap vorbe?... Cum o femeie ştie alinta...” şi celelalte, şi celelalte. Pentru înţelegerea acestor asperităţi urâte, îmi pare că, pe lângă graba, firească temperamentului dramatic incomodat oarecum de restrângerile ce i le impune situaţia de pur narator, e nevoie să ne gândim şi la acţiunea scrisului gazetăresc asupra celui literar. Care cititor, neprevenit că iscălitura e a lui Caragiale, n-ar crede că „vorbele” din citatul al cărui început l-am dat nu sunt ale unui redactor oarecare de supliment literar de pe vremuri? În *Păcat*, reportajul,cu neologismele sale dizgraţios masate, întinde ca o parodie grotescă pe fondul serios şi rural al povestirii: „Ce face atâta *sensaţie*?... A făcut o nepomenită *sensaţie* popa... *Succesul colosal şi spontaneu* n-a *afectat* câtuşi de puţin... Când scăpat cu totul de *vermină*, l-au îmbrăcat în mintean... *Revoltat* că vrea să-i ia băiatul, preotul a făcut o *elocventă* apărare a *cauzei* sale. Cuvântul *oratorului* câştigase aproape pe *asistenţi... Tonul magistral* şi *sever* trebuia să *răstoarne impresia* ce preotul *obţinuse* cu *elocvenţa-i sentimentală...* Chiar pentru o faptă sau numai pentru o *demonstraţie* — el se repezi şi luă puşca... Popa înţelese că *inspiraţia* nu trebuie căutată”... De neologism, ca obicei rău, nu scapă Caragiale nici în cele de pe urmă pagini ale sale de poveste. E aproape de necrezut că, în *Abu-Hassan*, în *Kir Ianulea* şi în ultimul text rămas de la el: în fragmentul de *Poveste*, toate bucăţi de ton arhaizant şi popular, artistul care altfel îşi îngrijea scrisul cu o frică fanatică a putut lăsa străinisme moderne atât de izbitoare ca: „(daruri) *preţioase”, “cazarmă“, “credit”*, „(mă gândesc la) *viitorul meu*”, „(cât îţi sunt de) *recunoscător*”, „(în fiecare zi) r*egulat”, “fii sigur”,* te *“asigur”, “raportul”* (e vorba de un calif care primeşte „raportul” vizirului), *“*om *preţios”*, *“ruptură“* (cu înţelesul francezului *rupture*), „împăraţi (din poveste) care vedeau o

ameninţare pentru *siguranţa* lor”. Deprinderile ziaristului bucureştean au făcut să adoarmă uneori cu totul până şi atenţia excepţional veghetoare a acestui artist: un exemplu tipic de ce poate mediul, în acţiunea lui neobservată, dar sigură, ca pătrunderea unei boli lungi,ascunse şi fără leac.
Acea expunere unde e povestită dragostea lui Niţă cu văduva bogată nu e concisă, ci aruncată ca de mântuială. Dar maestrul se ridică din nou în toată stralucirea puterilor sale, de la primul tablou al dramei: apariţia copilului pierdut şi ticăloşit în faţa cafenelei şi intervenţia indignată a preotului. Petrecerea aceasta inconştient neomenească, în mijlocul târgului, ne duce brusc în plina dezolare a vieţii de provincie. Accentul violent al acestui început e însuşi fiorul perfectei exactităţi artistice. Privim aceeaşi esenţă de mizerie care ne întâmpină în *Grand Hôtel Victoria Română*: câinele pe care, acolo, îl dau în tărbacă, până-l ucid, măturătorii, pentru petrecerea unor suflete atrofiate de o monotonie tâmpitoare şi aproape sinistră, şi fata publică în cămaşă, izbită peste gură de pumnul gardistului, sunt figuri din aceeaşi familie cu Mitu Boieru, stranii unelte vii de distracţie pentru primitivele trebuinţe ale unor nenorociţi de abrutizaţi. În *Păcat*, figura centrală a tabloului, copilul măscărici, nu e tratată episodic, ci dezvoltată progresiv în vederea crizei imediate: preotul trebuie să descopere acum îndată rodul blestemat al păcatului din tinereţe. Când cafegiul l-a făcut să înţeleagă cu prisos cine e copilul dezmăţat, preotul rămâne înecat de sudoare, cu coatele pe masă, strângându-şi tâmplele în pumni, „cu ochii ţintiţi la o muscă ce umblă mărunţel pe tabla de marmură albă”. Şi acum ni se arată mişcările insectei ca şi cum, dintr-odată, ea ar fi personajul principal în acţiune: „ce socoteală s-o fi făcut în capul cel mic cât un bob de mac nu se poate spune: destul că musca stete pe loc, îşi dezmorţi labele de dinapoi împleticindu-le una de alta, îşi netezi frumos mustăţile cu labele de dinainte, apoi deodată se-nălţă şi pieri”. Îndată după asta: „Omul, deşteptat, se ridică de pe scaun şi ieşi”. Atât. Despre zguduirea şi clocotul din sufletul lui, nici o vorbă. Această înlăturare a oricărei analize directe, mascarea deplină a unei smăcinări interioare în culmea ei, prin desfăşurarea unor mărunte imagini exterioare, însemna o îmbogăţire adâncă a artei literare româneşti.
Judecat numai din punctul de vedere al înaintării dramatice, conflictul dintre procuror şi preot ar putea părea de prisos; dar în această întâlnire se lămuresc, întregi, firea aprinsă a popii Niţă, care în scurt se repede să ia puşca, şi cuminţenia răbdătoare şi isteaţă a cumnatu-său Cuţiteiu. Cuţiteiu este prima figură neconvenţională de ţăran în literatura noastră. Aşa schiţat scurt cum este, primarul din Dobreni ne rămâne, de la prima citire, o amintire întreagă, pentru totdeauna vie şi familiară. Trei pagini şi jumătate de format obişnuit ne lasă Caragiale să auzim stând de vorbă pe Cuţiteiu cu popa Niţă, şi atât ajunge ca să-l pomenim pe primarul ca pe cele ăunul dintreî mai ilustre chipuri din romanele şi dramele lumii întregi.
S-ar putea zice că fatalitatea e acumulată cu exces în povestirea aceasta. În casa prefectului, preotul încremeneşte în faţa unui portret — e tocmai

dragostea lui de acum câţiva ani, iar soţia prefectului e fiica iubitei de mult pierdute: preotul ne apare doborât de lovituri prea multe şi prea grele, care colaborează pare că într-o prea evidentă sistemă. În *Făclia de Paşte* bogăţia motivelor e concentrată cu economie bine socotită, în vederea efectului principal: ridicarea fricii până la o smintire care se rezolvă într-o luciditate grozavă; dincoace, întâlnirea cu portretul iubitei şi hidosul acces de isterie al fiicei acesteia exasperează inutil suferinţele preotului: greutatea motivelor e hotărâtă în altă parte. Cuminţenia de prisos a lui Cuţiteiu, încercarea neizbutită pe lângă prefect lasă loc celor două fiinţe necumpănite, preotului şi fiicei sale, să se lupte cum vor şti. Catastrofa e, de acum încolo, sigură: Mitu, băiatul bun şi slab, va fi atras într-însa şi zdrobit, numai de puterea femeii. Peripeţiile din urmă — rugăminţile deznădăjduite ale tatălui către fiu-său, turbarea femeii care se vede părăsită şi frenezia revederii, goana preotului după îndrăgostiţi şi împuşarea — se urmează cu o precipitare savantă proprie viziunii dramatice. În jurul zbuciumului acestuia de moarte, liniile statornice ale lumii de toate zilele: „o sprânceană alburie se iveşte pe coama dealului de către răsărit... Pe lângă crucea din răspântie scârţâie roatele căruţelor ce pleacă din vreme să nu le ajungă zăduful pe drum... Sprânceana albă creşte, şi alte roate venind din deal la vale se aud apropiindu-se... o doină din frunze, cântec de drumeţ fără griji... şi vorbă...” Dar cu ce stranie adâncire a impresiei de sat de la noi încununa întunecata înâmplare cuvintele minunate: „cele trei c*lopote mici şi sărace* se pornesc deodată să ţipe şi să se vaite cu o jale nebunească”!

Pe timpul compunerii celor două nuvele (1889-1892) Caragiale scrie cele trei amintiri despre Eminescu şi câteva foiletoane critice (*A zecea muză, Temă şi variaţiuni, Norocul culegătorului*) şi retipăreşte *Amintiri din teatre*. Aceste din urmă, cu schiţele *25 de minute* şi *Om cu noroc*, continuă, singure în acel moment, seria portrelelor şi povestirilor umoristice ale debutantului din *Claponul. 25 de minute* arată în plină maturitate pe autorul *Momentelor*, printre care bucata a şi fost aşezată mai târziu. Provincialii la gară, primind pe măriile-lor în trecere, sunt primul motiv asupra căruia verva miraculoasă a lui Caragiale se înverşunează cu o lăcomie superb meşteşugită. Un comic enorm, aşa cum îl iubea Caragiale, e acumulat aici; dar distribuirea lui e atât de sigur economisită, încât concentrarea excesivă ni se impune, fermecător, ca o viziune normală. Caricatural, dar exact verosimil: acesta-i semnul lui Caragiale. Din schiţa de care vorbim se vede, desăvârşit, cum dispunerea amănuntelor care specifică figurile, lumea şi chiar materialitatea vieţii lor întreţine şi aprofundează treptat impresia acelei realităţi care e fondul experienţei noastre locale româneşti.

În anul următor publicării schiţelor de care am vorbit începe prima serie a *Moftului român* (1893), aducând ca substanţă nouă comicăria ardeleană şi pedagogică a scenelor rostogănene. Ca în *Justiţie* şi în *Art. 214*, suntem şi cu tablourile din *Şcoala română* — cum e titlul general sub care apar dialogurile lui Rostogan în *Moftul român* — în plin teatru. *Art. 214* a fost tipărit întâi cu subtitlul: „comedioară în trei scene”. Neapărat ne gândim la

mimiambii lui Herondas: aceleaşi cadre, aproape aceleaşi proporţii, şi acelaşi material: acţiuni scurte şi vii din viaţa mahalalei, cea bogată în certuri şi scandaluri grabnice, ca şi în naive împăcări — la vechiul mimograf alexandrin, ca şi la bucureşteanul nostru dramaturg. Mahalaua e dramatică; mahalagiii sunt copii ai naturii, iritaţi de vecinătatea unei lumi care trăişte în strălucire. Şi o mahala meridională e, se-nţelege, îndoit dramatică. Suburbanii Bucureştiului au colaborat, natural şi involuntar, cu geniul înnăscut al lui Caragiale.

Comicul dialectal este o formă populară a cărei vigoare, egală prin toate vremile, nu va putea slăbi decât odată cu anularea treptată a diversităţii graiurilor. Cine înclină a sublinia prea apăsat lipsa de originalitate a tehnicii lui Caragiale ar trebui să-şi aducă aminte că, în Alecsandri, de exemplu, ridicolul lingvistic este paiaţăreşte redus la stropşirea vorbirii străine la întâmplare, pe când fiece replică a lui Rostoganu zugrăveşte toate elementele tipului, şi că deosebirea e considerabilă. „Nu de dragul cuvintelor am căutat anume să vă născocesc o povestire. Eu de hatârul povestirii caut într-adins cuvinte”, spune Caragiale undeva. În cazul de care vorbim, preceptul îşi află aplicare textuală, şi nu mai puţin ilustratoare pentru metoda artistului şi pentru nivelul artei sale. Prin cascada de ardelenisme amuzante, cu neclintită siguranţă psihologică alese, se întrupează un chip de dascăl, atât de vanitos cât de mărginit, aspru din firească mojicie, blând din prescripţie pedagogică ori din servilism, plin de naivă ambiţie pentru renumele şcolarilor săi, şi lichea cât vreţi, din colecţia de lichele a lui Caragiale, poate cea mai simpatic hazlie.

În prima serie a *Moftului român* (1893), bucăţile pur narative sunt rare. În afară de *Rostogan* numai scena la judecătoria de ocol (*Justiţie* din *Momente*). Notiţa critică şi parodistică primează în anii aceia (*Statistică; O invenţie mare, Smărăndiţa*), şi încep *Reminiscenţele*: *Entuziasm şi hotărâre* (dezvoltat mai târziu sub titlul *Jertfe patriotice*) *şi Reformă*, amintire despre Kogălniceanu, publicată în *Vatra* în 1894. Dar în acelaşi an în *Vatra*, Caragiale publică prima lui *Poveste*, cu subiect luat de la favoritul sau Anton Pann. Cui n-a luat în seamă grija extremă care, de la început, călăuzea scrisul lui Caragiale, părea surprinzătoare în ultimul grad siguranţa în tratarea unor forme de stil deosebite cum nu se poate mai mult. Sigur, e o poveste glumeaţă; schimbul de vorbe între băieţi şi părinţi, apoi între tată şi mamă fac o clipă strălucită de comedie. Dar iată altceva: „Şi numa-ntr-o livede răcoroasă, când se opresc să mai răsufle caii de atâta urcuş, aud nişte miorlăituri, să fi zis că e vreun cotoi sălbatic ori cine ştie ce lighioană. Au început să sforăie caii şi să-şi ciulească urechile înspre partea de unde venea zgomotul. Împăratul zice: Ce să fie? —că nu se vedea nici o mişcare în iarba înaltă a pajiştii şi miorlăiturile îi dădeau zor înainte. Un curtean tânăr, mai îndrăzneţ, zice: Nu daţi drumul câinilor! — sare jos de pe cal şi, pâş-pâş prin iarbă, merge binişor cu arcul gata către locul bănuit. Aproape de tot se opreşte şi-ntinde arcul... Altă miorlăitură... trage, săgeata vâjâie şi se pierde în desişul ierbii, care se clatină încet din vârf... În sfârşit,

vânătorul mai face un pas, doi, se uită bine şi rămâne încremenit.” E o icoană plastic desăvârşită, şi pătrunsă de mişcare, ca pentru strofa unei balade epice. Apoi, discret strecurată, o comparaţie, una singură: „parcă era, când s-arăta în faţa bătrâneţilor lor, ca un luceafăr scânteietor şi vesel în faţa unui drumeţ ostenit”. Irezistibil, Caragiale scurtează şi iuţeşte mişcarea cât poate. Aplecarea firească spre schiţa dramatică nu se dezminte nici aici; iar nevoia de dialog stăpâneşte până într-atât, că sfârşitul poveştii e o dezbatere între cititorul închipuit de faţă şi povestitor.
În acelaşi an 1894 a tradus Caragiale *Răzbunare*, o nuvelă de Carmen Sylva. Cruzimea firească şi logică a ruralului atrăgea pe artistul care, nu demult, închipuise pe Ileana din *Păcat* şi aerul îmbâcsit de tortură al *Făcliei de Paşte*. Poate că tragicul acesta, cu suflu preistoric, îl atrăgea pe Caragiale şi prin contrast, sătul, cum desigur trebuia să fie, de mediocritatea caraghioasă a mahalalei. Traducerea din Carmen Sylva e cu deosebire instructivă prin felul autocratic în care tratează Caragiale originalul romanticei diletante: pagini întregi de dialog fără caracter, de pitoresc dezlânat cu descrieri de costum şi citaţii de doine, le taie traducătorul, reducând povestirea la proporţiile unei drame pline de amănunt viu, colorată sobru şi exact. Tot astfel scurtează el, în ultimii ani al carierei sale literare, nuvela vechiului Cervantes, *Curiosul pedepsit,* cu nesfârşitele ei scrisori şi sonete intercalate, nuvelă pe care, în teorie, o admiră nemăsurat; e amuzant de tot că din cele 117 pagini ale originalului, Caragiale păstrează 23. Numai cu asemenea reduceri sunt, de altfel, valabile mai toate admiraţiile îndrăgostiţilor absoluţi de frumuseţi trecute, cu deosebire în ce priveşte genul narativ. Dar chiar textul lui Poe-Baudelaire îi pare lui Caragiale prea lung; şi nu e de mirare: propriul lui scris, în formă definitivă, cu greu se putea hotărî să nu-i pară prea lung... „La răspântia unei mahalale mărginaşe”: deschizând o dată la întâmplare exemplarul meu (*Momente*, pag. 247, Socec, 1901), Caragiale s-a oprit la acest început de schiţă şi a început să strige: „dar asta nu se poate! Nu vezi ce lung e, cum mă ţine-n loc? !” — şi a îndreptat îndată: „La o răspântie de mahala” etc. Scrie şi subliniază apăsat Caragiale, pe o foaie a celui din urmă manuscris al lui: „Cu mare băgare de seamă la tot ce se poate suprima — *cât de mult*”. Este însuşi imperativul moralei lui de artist.
Până la sfârşitul anului 1897 urmează, în *Epoca*, şirul notiţelor critice, sau literare sau politice, şi al *Reminiscenţelor*. O excepţie curioasă, în răstimpul acesta, ca şi în toată opera, e schiţa *Între două poveţe* (în *Literatura şi arta română*, revista lui N.Petraşcu, şi apoi în *Epoca*), o bucată făcută, pare că, pe prinsoare, şi unde din Caragiale nu văd să mai fi rămas altceva decât corectitudinea gramaticală.
Curând după seria notelor critice şi a *Reminiscenţelor*, apar în *Gazeta săteanului*: *Cănuţă, om sucit, La Hanul lui Mânjoală, Două bilete pierdute* (mai târziu: *Două loturi*), *În vreme de război*. Primele trei au fost retipărite în *Momente*; evident, numai cea din urmă e la locul ei în galeria portretelor şi scenetelor comice bucureştene. Materialul acelui volum nu pare strâns

după o normă mult mai riguroasă decât alte colecţii ale scriitorului; s-ar putea zice totuşi că *La Hanul lui Mânjoală, Cănuţă, om sucit, La conac*, căror se pot adăuga *Inspecţiune* şi *Ultima emisiune*, contribuie a face din acel volum ca un manual de exemple al artei narative caragialiene aproape complet.

Cănută, om sucit e schiţarea în negru a unei vieţi şi a unui caracter de orăşean, om ciudat din naştere, şi ciudăţenia lui dă un relief aspru mizeriilor tipice ale clasei sale. E un umor trist până la sinistru în soarta acestui ţicnit, în care şi mintea şi simţirea sunt pătrunse de o cinste grozavă, totdeauna îndreptată de-a-ndoaselea. Cănuţă nu-şi află pereche, în Caragiale, decât pe nenea Anghelache, casierul: raţionamentul acestuia, paradoxal şi furios, împotriva inspectorilor care-l lasă-n pace fiindcă e „cinstit” l-ar fi putut zbiera, întocmai, şi Cănuţă din adâncul fiinţei sale de maniac virtuos. Întâmplările băiatului Cănuţă sunt triste şi amare; inima bunicii este, fireşte, plină de duioasă durere pentru nepotul care, tocmai în noaptea când împlineşte treisprezece ani, bătut şi degerat, şade plângând pe marginea lăzii şi se şterge la ochi cu căciula; sfârşitul lui nenea Anghelache este o tragedie exasperantă şi stranie, iar grupul cerşetorilor, în *Ultima emisiune*, atât de semnificativ împlinit cu apariţia popii, el însuşi un tip specific de cerşetor în oraşele noastre, formează o icoană strâns umplută de mizerie concentrată. Toate aceste „subiecte” compun o colecţie aleasă de pretexte pentru dezvoltări duioase şi comentarii emoţionante: cu atât mai tare se vede, în realizările lui Caragiale, respectul strict şi consecvent, simţul delicat al artistului pentru obilgaţiile pe care le-a luat dintru început faţă de atenţia şi fantezia cititorului. Orice eventuale pretexte de sentimentalităţi sunt prevenite şi paralizate prin violenţele ciudate şi totuşi logice ale casierului Anghelache, care, de la început, dau întregului tablou un ton definitiv serios şi bărbătesc; iar apariţia, în chiar inima dramei, a camaradului înţepenit despre ziuă, în paroxismul beţiei, zâmbind tâmpit pe când amestecă automatic zahărul în cafea, opreşte orice orientare unilaterală a interesului şi menţine atenţia în echilibru specific de contemplare. Figura aceasta de beţiv în extaz e o diversiune surprinzătoare, prin naturaleţe şi ca strălucire de efect.

La conac este o replică palidă a motivului cu diavolul din *Hanul lui Mânjoală*. Păcatele tânărului agiamiu la conac, unde cade sub toate ispitele clasice ale dracului, sunt cuprinse, foarte neobişnuit pentru Caragiale, între o introducere şi o încheiere — care-i o repetare în chip de refren a introducerii — ,amândouă cu o intenţie pitorească şi poetică, care nu cade în gama, oricât ar fi ea de bogată, a scriitorului. Totul rămâne în stare de schemă, dă impresie de încercare, de exerciţiu pare că. În *Hanul lui Mânjoală* parfumul local şi vechi e tot atât de magistral concentrat ca în *Kir Ianulea* sau în *Calul Dracului*. Localizarea e pregatită cu un simţ al culorilor şi accentelor care minunează la fiecare cuvânt, căci fiecare, ori în dialog, ori în descriere, detaliază contururile şi întăreşte culorile. Caragiale a lăsat exemple rare de câtă bogăţie în efecte se poate obţine prin sobrietate

rafinată. Totdeauna te gândeşti la sosirea pe-nserate la han, la chirigiii de pe lângă focuri, la ţiganii care ţârlăie olteneşte, la odaia albă cu miros de mere şi gutui, dar îmi pare că te opreşti deosebit la Gheorghe Nutrăţ, care păzeşte la coceni. Numele lui, locul şi momentul când îl întâlneşti, cum vorbeşte cu capra şi cum răspunde celui care-l strigă să-l ajute, sunt aşa pare că, încât, din pricina lui Nutrăţ îndeseosebi îţi aduci aminte de Hanul Mânjoloaei şi de toată povestea ca de o întâmplare a ta.
Dintre toate, cea mai uitată — poate şi cea mai puţin cunoscută pe vremea ei — a fost până acum nuvela *În vreme de război*. Caragiale nu a retipărit-o; publicul şi critica au rămas să se pasioneze de *Năpasta*, de *Păcat*, de *Făclia de Paşte*, lucruri nu numai frumoase, dar şi deosebit senzaţionale şi cu pricină de prelungiri ideologice. Se întâmplă destule şi tot întâmplări tari în acea lungă povestire, rămasă atâta timp pierdută în *Gazeta săteanului* de unde a scos-o la iveală, cel întâi, Luca Ion Caragiale. Nenea Stavrache, cârciumarul, om cu stare frumoasă, are noroc să mai moştenească şi pe frate-său, popă cu avere mare şi vajnic căpitan de hoţi, a cărui bandă tocmai fusese prinsă. Mai mult crede că-l are nenea Stavrache norocul acesta, decât îl are adevărat; fiindcă popa, ascuns printre voluntarii din 77, şi acum dat ca mort, i se tot arată prin vis, câteodată şi în trezie, şi-l necăjeşte rău până-l sminteşte de tot. Când, în sfârşit, fostul popă vine într-o noapte, în carne şi oase, şi-l roagă cu lacrimi să-l împrumute numaidecât cu câteva mii de lei, că se greşise omul cu casa reghimentului, pe nenea Stavrache îl apucă nebunia mare, cu furii, iar celalt rămâne cu ochii la dânsul, în pierzare. Este adică istoria bucuriilor, grijilor şi spaimelor treptate ale unui cârciumar, până la înnebunire deplină, pentru o pricină de avere mare. Gustul lui Caragiale pentru situaţii extreme şi coincidenţe ciudate apare şi aici slujit de aceeaşi virtuozitate ca în cele două nuvele mari dintâi. „Afară plouă mărunţel, ploaie rece de toamnă, şi boabele de apă prelingându-se de pe streşini şi picând în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cântare cu nenumărate şi ciudate înţelesuri. Legănate de mişcarea sunetelor, gândurile omului începură să sfârâie iute în cercuri strâmte, apoi încet-încet se rotiră din ce în ce mai domol, în cercuri din ce în ce mai largi, şi tot mai domol, şi tot mai larg. Când cercul unui gând ajunse-n fine aşa de larg încât conştiinţei îi era peste putinţă din centru să-l mai urmărească din ce se tot depărta, omului i se pare c-aude afară un cântec de trâmbiţe...” Transcriu acest exemplu lung, pentru că în el se vede atât de frumos cum pregăteşte scriitorul pe hangiul lui pentru vedeniile grozave care-l aşteaptă, dar şi de hatârul celor care au spus, ori mai spun chiar, că scrisul lui Caragiale nu cunoaşte decât stilul „telegrafic”. În desfăşurarea viselor urâte artistul introduce diversiunea următoare: „Era o zloată nepomenită: ploaie, zăpadă, măzărică şi vânt vrăjmaş, de nu mai ştia vita cum să se întoarcă să poată răsufla. Deşi aproape de nămiez, în tot satul era astâmpăr desăvârşit ca-n puterea nopţii; ba nici glas de câine nu se mai auzea, cine ştie în ce adăposturi se odihneau paznicii curţilor. Drumul parcă era pustiu... Domnul Stavrache încuie

cicmigeaua, pe urmă prăvălia, şi trece-n odaie, la căldură... După ce se dezmorţeşte bine domnul Stavrache la gura sobei, iacă-te, pe-nserate, că bate cineva la uşă. ”Care-i acolo?„ întreabă hangiul. ”Eu, domn’ Stavrache, răspunde un glas slab de copilă... Deschide.„ Hangiul trage veriga. Vântul de-afară duhneşte pe uşă, aruncând înăuntru o fetiţă foarte rebegită. Copila d-abia poate vorbi; fălcile îi sunt înţepenite de frig, deşi, pe potrivă de copil sărac, e destul de bine îmbrăcată: are peste cămăşuţă minteanul lui tată-său; pe picioarele goale nişte cizmuliţe vechi ale mă-sii, şi pe cap un testemel. ”Ce vrei?„ ”M-a trimis maica, să-i dai de un ban gaz, şi taica de doi bani ţuică.„ Şi fata scoate de sub mintean cu băgare de seamă două clondire. ”Da’... zice să nu pui gaz în a de ţuică şi ţuică-n a de gaz, ca alaltăieri, că iar mă bate... şi... să măsori bine„... ”Da’ bani ai adus?„ ”Ba!... zice ca să scrii.„ ”Iar să scriu?... Scrie-v-ar popa să vă scrie de pârliţi?„ În prăvălie d-abia se mai vede. Fetiţa, apropiindu-se de domnul Stavrache, care-i toarnă ţuică, rămâne cu ochii pe un covrig stingher, uitat pe tarabă. Hangiul s-apleacă sub tarabă să ridice tinicheaua cu gaz; în clipa aceea, fetiţa întinde mâna, ia covrigul şi dă să-l vâre iute sub mintean; dar domnul Stavrache se ridică. O fi tras cu coada ochiului, ori ştia că fusese un covrig pe tarabă şi acu pierise? că, fără vorbă, lip! o palmă peste obrazul îngheţat. ”Lasă covrigul, hoaţo!... De mici vă-nvăţaţi la furat, fire-aţi ai dracului! „ Fata a lăsat covrigul şi a pus mâna pe obrazul încălzit. Apoi a luat cuminte sticlele, le-a ascuns sub mintean şi a pornit afundându-se în negura nopţii viscoloase.” Cu acest exemplu, mai lung încă decât celalt, încerc a ademeni lumea să citească toată povestirea, atât de puţin cunoscută. În afară de aceasta, trebuia arătată întreagă această întrerupere a viselor chinuitoare ale domnului Stavrache, cu atât de minunată artă odihnit o clipă prin aceste iritări uşoare care-l întorc la interesele lui sănătoase de negustor.

Îmi spunea Caragiale că, în urma unei lungi dezbateri cu nişte prieteni, despre noroc şi nenoroc, i-a dat în gând această culme de nenoroc: să nimereşti două bilete de loterie cum le-a nimerit domnul Lefter din poveste. Lui Caragiale îi plăcea să imagineze cazuri unde hazardul seamănă a voinţă răutăcioasă, când fatalitatea capătă fizionomie perfidă, cum se vede în povestirea rezumată mai sus, în aceasta de care vorbim acum, în *Păcat,* în acumularea motivelor de groază, în acelaşi ceas, pe capul lui Leiba Zibal. E clar că anume dispunere a fatalităţii, în tragic şi în comic (vedeţi coincidenţele de soartă ale băieţilor de prăvălie Mache şi Lache în schiţa *La Paşti* sau cazul excesiv schematic al lui Ghiţă şi Niţă la concursul de caligrafie, ori mai ales „fatalităţile” din *Tren de plăcere*, aici în armonie deosebit de intimă cu psihologia personajelor), poate favoriza acumularea de culminări dramatice. Mecanismul acesta, care ar putea supăra prin simplitatea lui, stă bine ascuns sub pitorescul vieţii dlui Lefter, cu consoarta şi amicii săi, cu chivuţele farfurigioaice, cu feţele poliţieneşti şi cu dl şef de la minister. Iar invectivele de la bancher dau unul din cele mai desăvârşite finale din întreg Caragiale: un capitol mare din ideologia micului-burghez e strâns acolo în cinci rânduri de adevăr monumental.

Iritat prea mult de sentimentalismul gros, care, pe atunci, umfla literatura ce se fabrica în jurul său, Caragiale anină bucăţii perfect încheiate o digresie literară: parodie de intenţie polemică. Accidentul se datoreşte, cred, unei lipse de stăpânire momentane asupra căreia n-a mai vrut să revie, dar poate şi faptului că nu lua destul de des condeiul în mână, pentru a face polemicii loc deosebit şi unde trebuie.

Anii 1899-1900 sunt anii *Momentelor*. „Negreşit că *Momentele* şi alte nuvele şi schiţe nu se pot compara cu scrierile cele dintâi”, scria domnul Iacob Negruzzi la moartea lui Caragiale; iar Gheorghe Panu, ceva mai înainte, zisese, în treacăt, dar sigur: „Caragiale de aproape douăzeci de ani n-a mai scris altceva *decât oarecare siluete şi tipuri* pentru *Universul*”. Dl Negruzzi judeca, cred eu, mai ales din părerea de rău pentru depărtarea lui Caragiale de *Convorbiri*; iar Panu a fost, între oamenii noştri cunoscuţi, cel mai impresionant exemplu de nepricepere literară. D.C.Olănescu, ca raportor pentru premiere la Academie, a recomandat volumul: *„castigat ridendo mores* — bine alcătuite şi cu o aşa de graţioasă discreţiune subliniate — slobodă veselie, cea atât de binefăcătoare traiului şi sănătăţii, — interesant studiu de năravuri”. Cum am zice: călduros prieteneşte, dar cam străin şi evaziv; fiindcă, chiar ca „îndepărtată răsfrângere”, apropierea „părţii fantastice şi părţilor descriptive” din *Hanul lui Mânjoală* de „umbrele lugubre ale lui Edgar Poe” implică o ciudată neatenţie din partea ilustrului referent.

Despre formula obişnuită că producţia lui Caragiale e mică şi uniformă, îmi spunea odată Vlahuţă că e de mirare cum oamenii nu iau seama la bogăţia de figuri şi întâmplări câtă e numai în *Momente*. Constatarea lui Vlahuţă îmi pare capitală, şi cu atât mai mult când o raportăm, cum se cuvine, la întreaga operă. Dar Vlahuţă evalua ca artist, atent la detalii; publicului nu i se poate cere această băgare de seamă, şi nici criticilor totdeauna. Într-o notiţă sobră şi plină, dl Ibrăileanu, singur, a luminat cum se cuvine acest adevăr esenţial despre Caragiale.

E de gândit dacă nu cumva unor dintre cititori sau literaţi tipărirea în foileton de gazetă populară nu crea, ea singură, o prevenire defavorabilă scriitorului. Pe un bucureştean intelectual l-am auzit zicând, pe când încă mai trăia Caragiale, că sunt în capitala noastră o sumă de băieţi spirituali, gata să-ţi fabrice oricând mărunţişuri amuzante ca ale lui Caragiale. Şi ştiu bine că părerea aceasta nu era a unui izolat: omul acela făcea parte dintr-un public îndeosebi iritabil faţă de scrisul lui Caragiale — era un vechi socialist de Bucureşti, pe atunci chiar asimilat de mult partidelor de ordine.

Arta lui Caragiale de povestitor se arătase, hotărâtă în toate elementele ei, înainte de seria *Momentelor*: de aci încolo avea ea să se exemplifice, încă o dată, într-un material de cea mai savuroasă varietate. Ridicolul ideilor la proşti *(Situaţiunea, O lacună)* şi la lichele (*Atmosferă încărcată, Tempora, Greu de azi pe mâine*), ridicolul vanităţii politice şi sociale (*Amicul X*), ridicolul pueril al provinciei (*Telegrame, O zi solemnă, Tardiv, Monopol*), încornoraţii cu ştire şi fără (*Mici economii, Diplomaţie, Cadou, Lună de*

miere), mondenitate mitocănească de Bucureşti şi de provincie (*Five o'clock, High-life*), mamiţici ambiţioase cu puişorii lor, în toate stadiile unei educaţiuni de bună familie (*Domnul Goe, Vizită, Bubico* — căţelul e numai o altă probă de domn Goe — *Bacalaureat, Lanţul slăbiciunilor*), petreceri reuşite, sau contrariate (*La Moşi, Tren de plăcere, La Paşti*), presa caraghioasă *(Reportaj, Ultima oră, Boris Sarafoff, Groaznica sinucidere, Duminica Tomii, Cronica de Crăciun, Cronica de joi*) sunt împărţiri care se formează de la sine în amintirea cititorului.
Cele dintâi observaţii fixate de Caragiale, în schiţele din *Claponul*, pomenite mai sus, au înfăţişare de păpuşi schematice. Şi fiindcă aceste scheme au fost reproduse, aproape întocmai, şi în *Moftul român*; fiindcă aceeaşi procedare, deşi sub forme mult mai bogate, revine în două schiţe de mai târziu (*La Paşti, Triumful talentului*); în sfârşit, pentru că Lache, Mache, Mitică şi Costică sunt nume adesea repetate de Caragiale, se aude nu rareori generalizarea greşită că, în acest scriitor, primează schema. Nu e greu de probat statistic greşeala acestei judecăţi, recitind, în şir, tot materialul narativ al lui Caragiale; sau, mai simplu, dar tot atât de sigur, recitind *Momentele*. Pe observatorul Caragiale, din capul locului, l-a impresionat slaba diferenţiere a omenirii mahalalelor; şi această constatare şi-a lămurit-o el energic în schiţele de la început. Trebuie luat aminte că acei mici-burghezi bucureşteni erau creaturi ce se supuneau, prosteşte imitatoare, unor mode şi atitudini fixate a căror tiranie, exagerată de propria vanitate simplistă a imitatorilor, contribuia cu deosebită putere să-i uniformizeze. Iar abundenţa ticului verbal, care e şi ea un element de schematizare, nu decurgea cumva din vreo apucătură absurdă a caricaturistului cu orice preţ, ci e, în realitate, o apucătură a păturilor populare urbane de aici şi, poate, din toate ţările dinspre miazăzi. Adesea ticul verbal e, probabil, un simplu efect al vioiciunii şi abundenţei în expresivitate, un fel de gest lexical; mai în adânc, însă, se va fi ascunzând sub el şi o inocentă vanitate de a-şi sublinia debitul cu înţelepciuni, atunci mai ales când cuvintele corespunzătoare se bucură tocmai de prestigiul modei. De aici trebuie înţeleasă, cred, valoarea deosebită a formulelor şi ticurilor verbale în crearea însăşi a figurilor caragialiene. Încercărilor din *Claponul* le urmează foarte de aproape *Amintirile din teatre:* aici nu mai sunt scheme, ci stofă concretă, relief, culoare. Ochiul omului născut pentru teatru vede neapărat pitoresc: observaţia inteligentă, care schematizează şi defineşte în spiritul exactităţii raporturile dintre datele empirice şi viziunea pitorească a figurilor, în amănuntul lor iraţional ce se impune sensibilităţii artistice numai prin existenţa sa viu afirmată, s-a combinat cu misterioasa perfecţie a proporţiilor în arta lui Caragiale.
Trei prieteni stau de vorbă, târziu noaptea, într-o berărie. Fără să poată spune de ce, toţi trei, deodată, se gândesc la Costică Panaite, un amic al lor din tinereţe, dispărut acum în provincie. „Câtă vreme nu vorbesc, gândurile lor umblă departe pe cărările pe care ei le-au bătut odinioară întovărăşiţi de Costică; şi cu cât mai mult umblă acele gânduri, cu atât le reînviază în faţă,

din ce în ce mai palpabilă, figura vechiului prieten, cu toate atributele ei caracteristice. Când figura amicului Costică s-a întrupat întreagă în imaginaţia lor, toţi trei îi zâmbesc cu dragoste, şi unul după altul: — Ei! aş! — Parol? — Ce! eşti copil! ?” Caragiale pare că dă pe faţă aici modul în care se formau figurile în fantezia lui însăşi. Ticul verbal, în cazul acesta foarte dezvoltat — e din trei formule — dă lumina, pare-se, decisivă chipului. În fond, cele trei exclamări nu sunt decât un semnalment amuzant şi prin aceasta un firesc auxiliar mnemotehnic în mintea amicilor. Pe Costică întreg îl vom vedea de acum încolo. Mai întâi îl cheamă Panaite; e, ce mai vorbă? Costică Panaite, care face, de opt ani, „agricultură de fân şi prune” la o moşie a unui unchi, sus la munte. Aici m-aş mira foarte de cititorul român care n-ar simţi cel mai delicios fior de adevăr la cuvintele: *„a sosit astă-seară cu un tren întârziat, s-a suit în tramvai, a mers până-n colţ la Matache Măcelaru, acolo s-a dat jos, să ia un mezelic la o băcănie în colţ, a-ntâlnit nişte prieteni* care beau must... *Ai la o mustărie, frate...* Acu e vremea de bere?... *N-au ăştia un mezelic, ceva? niţică pastramă?”* Sosirea pe seară în Bucureşti, pe vremea culesului, cu un tren întârziat, oprirea în colţ la Matache Măcelaru. „Ai la o mustărie, frate”: se poate pomeni un colţ şi o clipă de Românie voioasă şi tihnită mai adevărate decât întâlnirea asta cu dl Costică Panaite, prin bunătatea luminată a lui Caragiale?

E lucru însemnat, desigur, că pe Costică îl cheamă Panaite. Dar şi pe Nae, din *Situaţiune*, şi pe Lache, din *O lacună*, îi ştiu tot aşa de bine: pe Nae, fiindcă îi cunosc vorba, când se pasionează de politică până la ziuă, la deschiderea simigiriilor, şi fiindcă aşa e el: n-are linişte şi e pesimist în privinţa viitorului ţării, de câte ori nevastă-sa e în dureri de facere; iar pe Lache îl ştiu că, pentru o idee, e în stare să uite şi casă, şi masă, şi tot. Le zic scurt Nae şi Lache, fiindcă aşa cere dispunerea şi punctul de plecare al povestei: sunt prieteni de la cafenea, vorbim cu dânşii şi de dânşii în fiecare zi. Iordăchel şi Costăchel Gudurău, Raul Gregoraşcu şi unchiul său generalul, căpitan Pavlache de la intendenţă, Antonache Pamfil, avocatul Statului, Edgar Bostandachi, cronicarul high-life, şi dl maior Buzdrugovici, care-l pălmuieşte, sunt, toţi, persoane implicate în situaţii critice foarte speciale, şi tocmai din fundul Moldovei. Trebuie spus numele lor întreg. Asta nu-i schimbă nici social, nici moral, nici intelectual, şi nici nu însemnează că pe Lache, pe Mache şi pe Nae vreau să-i înjosesc, să-i cufund în anonimat umilitor dacă-i chem numai pe numele de botez. Ajunge că, dacă ţi-am vorbit cât şi cum trebuie de dânşii — mai drept: i-am lăsat să vorbească şi să se poarte — ţi-i aduci aminte întocmai ca şi mine, sau aproape, fiindcă eşti de aici de la noi, cum îţi aduci aminte întâmplările blajinei coanei Anichii şi ale nervosului său ginere Mihalache, la Sinaia, sau dimineaţa în care madam Caliopi Georgescu te-a luat pe sus în birjă, să te ducă la profesorul de filozofie, ca să-i ceri un 6 la morală pentru fiu-său, fiindcă nu poţi uita cu cât temperament ţi-a spus cazul: că Ovidiu al ei a luat un 3 la examen, şi cât de indiferent e Georgescu tatăl cu copiii, şi cât de simţitor e băiatul; nu poţi uita nici energia umbreluţei dumisale, când

conduce birjarul: „loveşte în dreapta, loveşte în stânga, iar în stânga, şi înfige cu putere vârful umbreluţei în spinarea birjarului”.
„Uite-i ce drăguţi sunt!” — zicea Caragiale de oamenii lui. Şi adevărat: satira propriu-zisă e rară, iar schiţele respective (*Atmosferă încărcată, Tempora, Mici economii*) sunt printre cele mai palide; râsul voios, orientat spre bufon, domină. Când conferenţiarul se dă jos de pe tribună să arate de aproape cucoanelor din „Societatea protectoare a Muzelor Daco-Romane” ghetele noi de lac, când băieţii de prăvălie, în petrecere de Paşti, îşi ţin ghetele care-i strâng pe masă, fiindcă la berăria ailaltă câinele dresat al unui ofiţer le luase de jos şi făcea sluj cu ele în gură, în mijlocul grădinii — imaginaţia bufonă uzează de cele din urmă libertăţi. Însă, fără greş, observaţia exactă şi din plin nu slăbeşte, oricare ar fi, pe alocuri, excesele caricaturii. Petrecerea de Paşti e stricată de ghetele care strâng, aşa cum se strică excursia dlui Mihalache la Sinaia fiindcă persoanele din familia dumisale, ca atâtea altele din libera Românie, sunt special nedisciplinate şi prea greu disciplinabile. În schimb, coana Luxiţa, moaşa, petrece la Moşi straşnic, şi spre deosebita bucurie a prietenilor ei. Nu e bine dar să zicem de Caragiale că se înverşunează asupra unei clase întregi, şi că, de exemplu, vrea numai, cu ură teribilă pe micul-burgez, să ne vâre în cap, ca un punct adică de propagandă, că acei oameni sunt atât de grozav idioţi, încât nu ştiu să pună la cale o petrecere cât de simplă.
Scria Caragiale lui Gherea (octombrie 1906): „Dragă Costică, scriu o piesă într-adins să-ţi placă ţie: artă cu tendinţă de hatârul tău, şi artă pentru artă de hatârul ei”.
N-a avut parte, şi noi n-am avut noroc, să-şi isprăvească piesa Caragiale; rămâne să ne mângâiem cu informaţia aceasta, dându-i semnificarea generală care i se cuvine. Caragiale dă la o parte totdeauna hatârul tendinţei, pentru a face loc hatârului celuilalt.
După opt ani de odihnă, se porneşte Caragiale la lucru: în *Universul*, în *Viaţa românească*, în *Opinia* din Iaşi, în *Românul* din Arad, în *Lupta* din Budapesta apar notiţe critice, parodii, „momente” şi poveşti, originale şi traduceri. Parte din acestea le-a strâns Caragiale în *Schiţe nouă* (1910), cea din urmă colecţie îngrijită de dânsul; altele au fost retipărite de fiul său Luca.
O *Poveste* lungă a rămas neisprăvită. Pe o foaie, Caragiale notează că povestea aceasta nu se poate isprăvi, că din ea, chiar aşa, neisprăvită, se învaţă acest adevăr: mai mult sunt coroanele pentru capete decât capetele pentru coroane. Evident, Caragiale scria astfel, fiind în dispoziţii tendenţioase; cu alte cuvinte, artistului îi era lene. Pe alte foi, însă, face planuri diverse şi amănunţite pentru urmarea şi sfârşitul povestei: „Arta pentru artă” nu-l lăsa în pace. În fragment, aşa cum este, se găseşte, către sfârşit, o lungă digresiune de critică literară, unde ajunge la insistenţa lui favorită, că povestirea e „meşteşug”; şi compară meşteşugarul prost cu omul şaşiu care-ţi arată drumul: nu ştii, să mergi încotro te îndreaptă cu mâna, sau încotro se uită? Omul şaşiu e o traducere populară, dar curios

exactă, a formulei artă cu tendinţă. Întreruperile şi anexele teoretice în povestirile lui Caragiale vorbesc de tehnică literară, niciodată de altceva.
„Povestea” e o istorisire artistică; tonul ei se poate numi popular, într-atât că se fereşte de neologisme şi caută vorba veche, unde şi cât trebuie. Cu totul altceva decât poveste populară: sunt chipuri şi fapte de dramă istoric-legendară. Conflicte politice şi lupte de caractere fac tot fondul. Singure numele oamenilor, ţărilor şi mănăstirilor sunt nume din poveste. Fantasticul, chiar acolo unde e introdus direct, în *Hanul lui Mânjoală,* în *Kir Ianulea*, în *Calul Dracului*, funcţionează numai ca element de motivare; nu e exploatat ca viziune, ci apare ca ciudăţenie uşoară — şi explicabilă raţional! — cum e cotoiul şi căpriţa Mânjoalei, sau e un fel de joc de cuvinte echivoc, cum e coada lui Prichindel în *Calul Dracului*. Caragiale transpune, cât poate, fantasticul în normalitate umană.
De *Kir Ianulea* a spus dl Ibrăileanu că e adevărata nuvelă istorică românească. Clasarea aceasta îmi pare necontestabilă. Curtea fanariotă, curtea banului din Craiova, negustorimea de pe vremuri dau întâmplării atmosfera istorică în linii largi şi juste. Cu impresionantă gradaţie prind corp figurile şi lumea lor, mai întâi în povestirea lui Kir Ianulea către Kera Marghioala, expunere executată cu aceeaşi neistovită putere de captivare ca şi expunerile din cele trei comedii. Coana Acriviţa, familia ei, traiul şi certurile cu Ianulea formează o bucată de pură mahala, poate prea puţin deosebită de orice altă bucată de mahala din Caragiale. Însă câtă substanţă şi culoare în poznele pe care le dau în vileag fetele inspirate de Aghiuţă, şi cât de savuroasă, în capacitatea ei de localizare, este apariţia lui Negoiţă (cu nume cu tot!), când, după fuga „pe sub Mitropolie la stânga, către câmpul Filaretului, suind la deal, prin dreptul Cuţitului-de-Argint”, Kir Ianulea se opreşte „în faţa viişoarei unui mărginaş bondoc şi îndesat, care tocmai se spăla pe ochi de dimineaţă la soare în prispa cramei”!
Deosebită între toate compoziţiile lui Caragiale este potrivirea de tonuri poetice şi fantastice cu un comic prin excelenţă ştrengăresc în *Calul Dracului*. Aici contrastele, gradaţiile şi modulaţiile sunt de o virtuozitate rară, chiar la acest devotat al îngrijirii artistice.
În liniştea somnoroasă a serii se porneşte dialogul viu, în care fiecare replică este un extract rafinat de exactitate umoristică. Baba e mai întâi iscoditoare şi plină de atenţie maternă pentru băiatul drumeţ. Pe urmă, printr-o schimbare diabolic surprinzătoare a tonului, scena se face grotesc erotică. Trecerea între aceste tonalităţi, violent opuse, e superior realizată prin episodul cu somnul băiatului. Apoi o nouă schimbare de ton şi perspectivă: baba se preface în zână, perechea batjocoritor grotescă de adineaori face loc unui grup erotic în toată strălucirea tinereţii şi frumuseţii. La urmă, iar cântecul babei cerşetoare; dar acum, după ce s-au dezvelit comorile ei diavoleşti, altă rezonanţă are milogeala ei peltică: la început umoristic realistă, figura se arată acum într-un acord unde răsună cu straniu farmec amintirea fantasticelor ei frumuseţi, închise numai în comicăria vicleană de la început.

Introducerea aceasta priveşte, mai întâi, pe cei care au citit mult pe Caragiale; puţin ori nicidecum pe cei care nu l-au citit deloc. Mai mult decât oricăror altora, ea ar putea fi de folos celor care l-au auzit şi văzut pe artistul acesta creând, în vorbă vie, figuri şi scene. Arta lui e artă vorbită şi mimată.

Unii diletanţi pretind să tratăm operele celebre aşa cum „mamiţele” din mahala îşi răsfaţă „puişorii”, ascunzând poznele şi defectele acestora.

Pentru cine nu are logica mamiţelor, o bucată rea nu scade valoarea unei bucăţi bune din aceeaşi operă; o bucată bună nu ajută nimic celei rele; şi tot astfel nu se compensează amănuntele inegal reuşite din aceeaşi scriere. Vrem să ştim cum a fost. Şi autorii mari n-au trebuinţă de precauţiile protectoare ale fanaticilor mai mult ori mai puţin pricepuţi, mai mult ori mai puţin sinceri.

INTRODUCERE

Vorbind de bucăţile pe care avea să le adune în volumul *Schiţe nouă* (1910), Caragiale scria doctorului Urechia: „nu le-aş da pentru tot ce am scris” (Din Berlin, 14 februarie 1909).

Găsim, în volumul numit: schiţe humoristice de felul *Momentelor (Antologie, Greu de azi pe mâine, Monopol, Cronică de Crăciun, Duminica Tomii, Ţal, Repaosul duminical*), o anecdotă orientală *(Pastramă trufanda*), două satire literare (*Ion, Partea poetului*) şi — dacă lăsăm la o parte traducerea din Perrault şi câteva bucăţi ce par neglijabile, în general — trei poveşti: *Kir Ianulea, Mamă, Calul Dracului*, care desigur dau colecţei noutatea mare. Aceste trei din urmă erau cele cu mult preferate de Caragiale. Din felul cum le cita, din intenţia de a lucra mai departe în acelaşi gen, de multe ori rostită şi curând realizată în *Abu-Hassan* şi în fragmentul de *Poveste*, se poate înţelege că, în aprecierea comunicată doctorului Urechia, acele bucăţi trebuie să fi avut partea cea bună. Conservatismul artistic al lui Caragiale se arătase eminent prin supunerea lui statornică înaintea unor norme de artă clasică: corectitudine gramaticală până la fanatism, compunere de o transparenţă extremă, cu expuneri, culminaţii şi încheieri accentuate aproape didactic, sacrificarea amănuntului în favoarea tipului şi a intenţiilor generale, iar, prin aceasta, o reducere simţitoare a pitorescului şi, în proporţie, concentrarea interesului asupra energiei şi a motivării acţiunilor. Aici însă, în povestirile din urmă, ambiţia lui Caragiale de „a fi vechi” se putea desfăta în însăşi savoarea populară şi arhaică a materialului, în înţelepciunea bătrânească a poveştilor. Şi artistul care ţinea mult să fie socotit „moralist”, adică observator de tipuri şi caractere, purta o dragoste, în cele din urmă tot mai stăruitor afirmată, pentru un didactism pe care îi plăcea lui să-l califice: „veche înţelepciune orientală”. Să nu se uite: epoca poveştilor de care vorbim a fost şi epoca fabulelor şi a traducerii *Curiosului nepriceput*, un fel de fabulă amplificată.

În altă parte am amintit (*Introducerea* volumului I al ediţiei de faţă * , pag. XLII), cum în notele pentru urmarea *Povestei* rămase fragment, Caragiale notează: „chiar aşa neisprăvită, povestea ne învaţă adevărul că mai mult sunt coroanele pentru capete decât capetele pentru coroane”. Însă această concluzie moral-didactică e oarecum dezminţită prin numeroasele proiecte de continuare, unde amănuntul pitoresc tinde vizibil să acopere, ori să înăbuşe chiar, morala aceea de fabulă. Contrazicerea este preţioasă prin excelenţă. Caragiale, artistul curat, a rămas mai tare decât orice cochetare cu tendinţe de dogmatizare moralistică. Printr-o fatalitate de acelaşi fel, pitorescul a triumfat şi a cucerit teren în arta lui narativă, în ciuda canoanelor clasice. Aşa au voit, deopotrivă, şi puternica lui vizualitate, şi orientarea artei literare în general.

Atenţia tot mai mare acordată dezvoltărilor prin imagini sensibile caracterizează modificările hotărâtoare ale artei lui Caragiale în

maturitatea ei. Şi desigur că povestea şi legenda, cu materialul lor fantastic, favorizau această evoluţie. Iar logica interioară a dezvoltării acestui talent suprem dramatic întărea şi mai mult acea transformare, viziunea dramatică implicând neapărat evocare sensibilă.
Prin îndemnuri prudente, Luca Ion, fiul, şi autorul acestor rânduri reuşisem a seduce pe îndărătnicul Caragiale să citească *La Rôtisserie de la Reine Pédauque, Les contes de Jacques Tournebroche*, *Clio* şi alte câteva colecţii de povestiri ale lui France. Lectura umanistului arhaizant, în care pitorescul e condus cuminte de prudenţe clasiciste, nu putea să scandalizeze, nici să irite pe „moralistul” român: această lectură a şi operat ca o provocare rodnică asupra celui pregătit de alte motive, mai hotărâtoare, desigur, pentru a-şi deschide câmp nou de lucru artistic.
Paragrafele disciplinei clasice le păzise Caragiale cu sfântă stricteţe, de la cele dintâi încercări ca povestitor; de o perfecţionare în sensul acelei discipline abia poate fi vorba. Preferinţa pentru povestirile din urmă, entuziast rostită, se adresa, vrând-nevrând, unor elemente de artă realizate dincolo de graniţele strictului clasicism. Şi dacă, prin încăpăţânare doctrinară, Caragiale era totdeauna gata a tăgădui, în principiu, valoarea pitorescului, tot el îţi evoca, în cuvinte şi mimică, pe Kir Ianulea, pe baba din Calul Dracului, ca şi pe Jérôme Coignard sau pe Mosaïde, cu un relief şi o culoare ce dovedeau cât de tiranic îl obseda şi îl încânta imaginea plastică şi colorată a figurilor.
În sfârşit, aceste modificări ale artei sale au, toate, acest înţeles definitiv, că el se făcea din ce în ce mai povestitor: scurtimea şi precipitarea dramatică cedează treptat unei expuneri largi şi potolite, cu atenţie la detaliul concret, ce-şi are valoarea lui constructivă, fără a fi silit să însemneze numaidecât o culminaţie sau să prepare crize. Stilul curat narativ se dezvolta acum liber, scăpat de orientarea, ce fusese orişicum excesivă, a stilului de teatru clasic.

* * *

„Natura nu lucrează după tipare, ci-l toarnă pe fiecare după calapod deosebit. Unul e sucit într-un fel, altul într-alt fel, fiecare în felul lui, încât nu te mai saturi să-i vezi şi să faci haz de ei” — spunea Caragiale lui Slavici (vezi *Amintirile* acestuia, Bucureşti, 1924, pag. 173).
Caragiale vedea „sucitura”, şi din câteva „sucituri” făcea desenul tipului. Este de meditat afirmarea lui că natura nu lucrează după calapoade; această afirmare ne îndeamnă să facem această deosebire: figurile lui Caragiale sunt tipuri în ale căror contururi nu se simte calapodul. Un tic sau o manie individualizează totdeauna figurile principale, adesea pe cele secundare. „Simt enorm şi văd monstruos” e o notaţie incidentală, pe care arta lui Caragiale ne învaţă a o interpreta ca o mărturisire a întregii sale organizaţii artistice.
Viziunea „enormă” era, la el, caricaturală în primul loc —„nu te mai saturi să vezi sucitura”, explica el singur — şi, în general, pornită spre excesiv.

O schiţă din cele mai scurte, astăzi cunoscută numai bibliografilor, uitată tu totul de însuşi Caragiale (în volumul acesta, pag. 418) îmi pare un specimen curios de complet al artei caragialiene. Se prezintă ca notarea modestă a unei amintiri şi se dovedeşte a fi o impresie elaborată cu desăvârşită artă. Un schit pierdut în mijlocul unor dealuri păduroase; un şipot în vale; un pârleaz care e intrarea principală. Locuitorii: trei călugări bătrâni şi un ţigan. Acesta e figura principală: „mut şi palavatic — şi are şi boala copiilor — un zaplan grozav de neţesălat: barba şi pletele încâlcite: picioarele goale, nişte labe noduroase; îmbrăcat numai cu o pereche de iţari ce putrezesc pe trupu-i, cu o ghebă pe piele, lăsând să se vază pieptul jupuit de scărpinături, şi încins cu un crâmpei de frânghie... Mutul e acum în toane rele. Umblă foarte îndârjit de colo până colo prin curte; se bate mereu cu pumnul în piept, scrâşnind dinţii, bolboroseşte şi nu vrea să facă nici o slujbă.” Stareţul, bolnav de podagră, stă cu blănuri pe picioare, în jeţ. Ceilalţi doi călugări sunt bătrâni sfătoşi; mai ales unul, Ieronim, e chiar limbut: om umblat pe la Ierusalim şi Sfântagora, ştie multe, şi spune şi mai multe — în tinereţe fusese bărbier. La masă, se dau musafirilor nişte mere minunate, dintr-un pom din curtea schitului — Schitul Mărului! Părintele Ieronim oftează: „Ei! pomul ar fi bun, dacă n-ar fi tâlharul”. Tâlharul e un urs care vine regulat de fură mere pân’ se satură. Ieri, mutul a vrut să-l gonească; ursul i-a dat una peste ceafă şi l-a trântit la pământ. De aceea ţiganul e, azi, aşa de supărat. Abia isprăvesc masa, şi se aude ursul. Oamenii se zăvorăsc în casă şi privesc de la fereastra cu zăbrele. Mare mirare: mutul, cu un par în mână, stă pitit lângă gard. Cei dinăuntru îi fac semne desperate. Mutul se încruntă la ei şi-i ameninţă cu parul. Se aude bine mormăiala. Capul fiarei se înalţă de după gard, dar... abia îşi întoarce ochii spre fereastră, şi mutul a şi plesnit-o drept în frunte. Se aude o icneală; ursul se clatină şi dispare după gard; dincoace, ţiganul cade lat pe spate şi rămâne nemişcat. Când, într-un târziu, cei din casă merg să vadă ce e, găsesc pe ţigan mort, cu o spumă roşie la gură şi la nas, iar, peste gard, ursul cu capul crăpat. „Într-o singură lovitură, mutul şi-a cheltuit toată rezerva de energie; dar cel puţin a spălat în sânge ofensa din ajun.” Ceasul vecerniei. Părintele Ieronim, după ce a aprins o lumânare mortului, începe a trage clopotul. Un singur clopot are schitul, dar sunetul lui limpede îl înmiesc dealuirile şi văile. „Când sunetul acioaei porneşte limpede să rupă nemărginita tăcere a acestei sălbatice singurătăţi, sute de alte glasuri, unul după altul, înviază în toate dealurile, ca să răspundă pe-ntrecute, şi când s-a stins sunetul din urmă în curtea chinoviei, şi când limba clopotului s-a oprit inertă din legănatul ei, încă tot se mai aud răspunsuri jalnice stingându-se unul după altul încet-încet în depărtatele adâncuri păduroase.”

Un ţigan mut, tâmpit, epileptic, ofensat de un urs, crapă capul fiarei, şi cade el însuşi mort, de frică sau de plăcerea sălbatică de a fi plătit cu prisos răul ce i s-a făcut. Un călugăr limbut, plimbat pe la Sfântul Munte şi pe la Ierusalim — fost bărbier. O dramă primitivă şi bizară între o bestie şi un mut idiot; o figură secundară, în care, din fugă, e concentrată o atât de

nostimă şi comică ciudăţenie: bărbier călugărit — el, în liniştea solemnă a serii de munte, stârneşte cu clopotul răspunsurile frumoase şi tainice ale văilor şi pădurilor. Iar împrejur, în câteva linii sclipitor colorate şi cu măiastră siguranţă trase, pitorescul din plin al unui schit mărunţel pierdut între dealuri. La un loc, şi într-un spaţiu redus cu virtuozitate, avem: tipul excesiv şi drama extraordinară până la ciudăţenie; iar, în mănunchi strâns, impresii de natură fixate ca de un puternic acvafortist. Vocaţia lui Caragiale pentru extraordinar ne întâmpină aici în toată puterea ei. *O reparaţie* este titlul schiţei, şi în el e închisă o idee capitală din sistemul literar al scriitorului. În vechea tehnică dramaturgică exista paragraful capital al aşa-numitei justiţii tragice. Prin temperament, probabil, prin o trebuinţă irezistibilă de întreagă descărcare a unei iritaţii date, de echilibru simplu, de încheiere absolută a conflictului odată deschis, artistul acesta, adânc meridional, era stăpânit de o adoraţie intimă pentru vechiul postulat dramaturgic al răsplăţii de istov. Setea cu care e aruncat din tren căţelul nesuferit Bubico, satisfacţia finală atât de tare punctată în schiţe diverse ca *Luna de miere, Accelerat nr. 17, Amici, Infamie,* oricât ar diferi ele calitativ între dânsele, sunt forme din acelaşi tipar ca şi finalul din *Făclia de Paşte*, din *Păcat*, din *Năpasta*, unde metoda, consecventă până la absurd, duce la un rezultat copilăros prin naivitatea lui de maşinărie logică. Caragiale a şi schiţat cândva teoria acestui clasicism, să zicem, din temperament. „Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul!” (vezi *Notiţe şi fragmente literare,* Bucureşti, 1897, pag. 56), strigă Caragiale criticul, exasperat de povestirea pe care el singur o pocise de dragul exemplificării. Deşi acolo el urmăreşte să înfiereze nişte dezvoltări intempestive, nişte umpluturi neroade în povestire, şi mai ales în dramă: din felul cum îşi construieşte exemplul, cerinţa aceea de concluzie violentă, atât de semnificativ formulată, ne descoperă delpin mecanismul psihic ce determina metoda de compunere despre care vorbim.

Înrudită cu acest gust de a accentua soluţiile conflictelor este insistenţa asupra unora şi aceloraşi motive fundamentale. *Cănuţă, om sucit* este, în privinţa aceasta, cazul monumental. Cănuţă se repede în lume câteva clipe înainte de sosirea moaşei. Cănuţă rabdă să fie de două ori cufundat în apă rece fără a deschide gura, însă a treia oară se smulge din mâinile popii şi e gata să se-nece. Cănuţă rabdă o bătaie straşnică de la stăpân, dar se supără şi fuge când acesta îl trage de ureche. Cănuţă se alipeşte de guvern când acesta stă să cadă şi părăseşte poziţia imediat înainte ca să vie la cârmă. Cănuţă se supără şi nu prea că-l înşeală nevasta, dar foc se face şi divorţează când femeia a greşit de i-a uscat prea mult un peşte la cuptor. Cănuţă moare pentru că un prieten, pe care-l ajutase mult, nu vrea să-l împrumute cu câţiva lei. Cănuţă e îngropat de viu, în catalepsie; la şapte ani, când îl dezgroapă, îi găsesc oasele cu dosul în sus. „Sfinţia-ta, nu l-ai cunoscut pe răposatul Cănuţă... Om sucit!” zice văduva, dintr-un excesiv spirit de explicaţie şi definire.

Substanţa cu care e îmbrăcat acest schelet atât de simetric este, negreşit, lucrată cu mână de maestru: Cănuţă, întors, în puterea nopţii geroase, la bunică-sa, bătut şi degerat, plângând cu căciula la ochi, întâlnirea la dentist cu femeia de care s-a despărţit sunt realizări de o rară desăvârşire ale clasicismului naturalist, care, pentru a ne rezuma în formulă, era arta lui Caragiale. Dar *Cănuţă, om sucit* este totuşi o demonstraţie: insistenţa asupra motivului fundamental devine aici înverşunare, figura se strânge în schemă ilustrativă. Precizarea unor asemenea limite se impune oricui încearcă a studia, cu liberă judecată, o tehnică artistică.

Caragiale iubea tot ce poartă accent apăsat. Îl amuza fără încetare enigma pe care a lăsat-o sinuciderea casierului Anghelache. „De ce s-o fi omorât Anghelache? Nici eu nu ştiu”, spunea el de nenumărate ori, cu o satisfacţie aproape copilărească. Această „*pointe*” în chip de ghicitoare îl desfăta tot atât de mult ca şi întrebarea tachinantă dacă Trahanache ştia ori ba că Zoe e amanta lui Fănică. Consecvenţa deplină, în acest sens, era o predilecţie esenţială pentru anecdotă: povestirea schematică având concluzie simplist instructivă. Schiţele: *Identitate, Poveste de contrabandă* sunt construcţii specific anecdotice; iar metoda domină în compunerea *Reminiscenţelor,* ca şi în unele bucăţi din *Momente (Reportaj, Succes)* sau din *Schiţe nouă (Pastramă trufanda)*.

Printre tot ce se poate socoti prin excelenţă memorabil în scrisul lui Caragiale, *Ultima emisiune* îmi pare cu deosebire curată de specificul abuz de intenţie pe care l-am analizat. Maidanul de mahala în seara de zloată, ferestrele luminate ale cârciumii şi interiorul ei, sosirea persoanelor, inaugurată de domnul Iancu Bucătarul, încheiată de părintele Matache, rebegit şi mofluz şi el, ca şi cerşetorii, biografia coanei Zamfira, a domnului Ioniţă şi a domnului Iancu dau, cu bogăţia lor atât de ingenios organizată, icoane unice, ca vigoare halucinantă, ale vieţii noastre suburbane: tablou întunecat pe dinaintea căruia ne poartă humorul artistului, care, aici, cu excepţională delicateţe, cumpăneşte surâsul uşor cu cel amar.

* * *

Aflarea primului manuscript al nuvelei *Păcat* ne dă putinţa şi ne obligă să urmărim asupra unui exemplu de valoare deosebită, lucrarea artistică la Caragiale. Nuvela aceasta a fost cea dintâi de dimensiuni mari şi, totodată, prima lui încercare în tragic.

În redactarea aceasta de curând descoperită (vezi în volumul acesta, pag. 384) tot începutul povestirii, până la regăsirea copilului (f 1-5 din manuscrisul original; aici pag. 384-390), e prezentat ca o aducere-aminte a preotului Niţă: „treizeci şi cinci de ani şi mai bine erau de atunci...”. Asupra acestei fixări în timp autorul a stat la îndoială; la sfârşitul introducerii acesteia (pag. 390, r. 42) citim: „Trecuseră opt ani de când se sfârşise acea dulce şi tristă istorie din copilărie. Niţă era preot în Dobreni.” În planul primitiv nu se prevedea o deosebită dezvoltare a episodului cu găsirea şi

creşterea lui Mitu (numit Nică în manuscris), şi datarea amintirii preotului cu treizeci şi cinci de ani în urmă arată că, după acea rememorare introductivă, drama începea în plină criză: acum Mitu este de mai mulţi ani învăţător în satul unde tatăl său era preot. Astfel, precipitarea dramatică îşi dădea plin curs, în această încercare dintâi a unei compuneri narative de dimensiuni mai largi. Însă regăsirea băiatului, creşterea, lupta cu autorităţile care vor să i-l ia, erau elemente puternice pentru caracterizarea dragostei pasionate a preotului către copilul zămislit în focul tinereţii sale, şi apoi, pentru economia psihologică a dramei, nu era de prisos să ni se arate, de mici copii, pe cei doi pe care patima avea să-i omoare. Cei „treizeci şi mai bine de ani” din prima redactare s-au prefăcut în opt, înlocuiţi apoi cu zece, în textul tipărit: dramaturgul se îndura astfel să se facă povestitor, şi materialul însuşi îi impunea puncte de privire şi forme altele decât acele pur dramatice. Fireşte, trebuinţa de acţiune vie persistă ca un imperativ natural, şi spre binele povestirii: spectacolul dinaintea cafenelei, popa în căutarea băiatului, conflictul cu procurorul, care-l împinge pe popa Niţă să apuce puşca din cui, caracterizarea Ilenei şi uciderea viţelului sunt dramă pură, aproape continuă. Cititorul modern va da aici dreptate lui Lessing, care, de pe atunci, sugerase că drama inspiră şi normele bunei povestiri.

În compunerea acestei introduceri, pare ciudat, din partea lui Caragiale, felul de a prezenta pe popa Niţă visându-şi patimile tinereţii: bătrânul şade mâhnit dinaintea casei, în amurg, privind peste văile ce se-ntunecă; iar pe genunchii săi stă o carte deschisă, şi pe carte, prinsă cu un ac de un petic de hârtie, o garoafă strivită. Imaginea pare a fi captivat pe autor: mai jos, acolo unde povestirea, după intercalarea episoadelor, narează dragostea dintre Nică, ajuns învăţător în Dobreni, şi Ileana, motivul cu garoafa revine în două locuri: „Şi de aceea, cu ochii pe garoafa uscată...” — şi: „Omul care învăţase atâtea plânge pe garoafa uscată...” (vezi pag. 400, r. 10, 27). Ciudat pare şi un amănunt de vocabular din acelaşi paragraf: garoafa şi biletul de care e prinsă sunt, scrie Caragiale, „două atât de puerile şi nevinovate *suvenire”*, iar mai jos: „era o altă *suvenire* de la acea femeie care-l făcea să plângă, era Ion, învăţătorul din sat”. „Suvenire” constituie o stângăcie clasată, chiar pe vremea când au fost scrise rândurile acele, la rubrica mahalagismelor lexicale. De la 1830 la 1860 vor fi întrebuinţat cuvântul şi unii scriitori români cu renume; însă, chiar din prima aruncătură, cuvântul însemna, sub condeiul lui Caragiale, o întârziere condamnabilă, ca şi numele Lucia, dat fetei numită apoi, cu numele bun, Ileana. Într-o tragedie sătească, Lucia era imposibilă. Caragiale a suprimat, cum nu se putea altfel, şi garoafa, şi biletul, şi lacrimile popii asupra lor, şi „suvenirele”, şi pe Lucia. Le-am semnalat numai pentru a arăta cum, întreprinzând prima lui nuvelă, scriitorul a avut de luptat cu deosebite nesiguranţe„. Despre efectele stilistice ale acestor nesiguranţe am vorbit şi în altă parte.* În manuscrisul prim insuficienţele sunt, natural, mai izbitoare decât în textul tipărit. ”Vorbe?... încap vorbe?„ În jurul expedientului

nenorocit, care în textul definitiv sună ”Vorbe?... încap vorbe?”, se osteneşte Caragiale în manuscris fără a se putea izbăvi de el:
„Vorbe? Se poate cu vorbe spune haosul în care se zbătea trupul şi sufletul...”
„Cu vorbe să spui...”
„Vorbe deşarte şi goale...”
„E de prisos să cauţi a spune lucruri...”
„Şi vorba trebuie să le ia încet pe rând.”
„Se pot spune astea cu vorbe? Vorbe zadarnice şi goale.”
„Cu vorbe nu se pot spune...”
„S-ar putea toate astea spune cu vorbe?...” (Vezi mai jos, pag. 388, 389).
Am înşirat textual aceste repetiţii, pentru a face cât mai palpabile stângăciile caracteristice în care se încurca scriitorul acesta atât de scrupulos, şi nenorocirea revine, în forme şi mai grave, acolo unde se încheie, în redactarea primă, amintirile preotului (vezi mai jos, pag. 390): „Toate astea, *înşirate* aici aşa de *nesuficient* şi de *inform,* treceau acum întregi şi clare prin gândul omului îmbătrânit”. Evident, Caragiale, scriind astfel, uită că aici el avea de spus cele ce treceau prin mintea preotului. Formula: „nu se poate spune cu vorbe”, ale cărei varietăţi le-am dat mai sus pe toate, este cu desăvârşire inadmisibilă, odată ce întregul capitol e prezentat ca amintirea, atât de subliniată emoţional, a unui biet preot de ţară. În genere, formula implică un nonsens estetic: în arta cuvântului nu încape scuza că „nu se poate spune cu vorbe”. Ea este o deplorabilă invenţie de diletant. Într-o simplă anecdotă chiar (de exemplu, în volumul acesta, pag. 422, r. 47), un „nu se poate spune” ofensează când îl întâmpini în sensul unui artist; scrisul pentru gazetă explică, probabil, nenorocirea; dar explicaţia nici nu atenuează după cum nici nu întăreşte calitatea, negativă ori pozitivă, a vreunei realizări oarecare.
Formula a trecut în textul tipărit. Ea, împreună cu acumularea de neologisme, cu reflecţiile satirice sau altele, gros apăsate, alterează povestirea aproape la tot pasul. Intervenţia aceasta subiectivă constituie un disparat permanent: tragica întâmplare ţărănească pare a fi povestită de însuşi procurorul elocvent, în stil de licenţiat în drept care dă la ziare proză frumoasă. Este de ţinut minte că, în convorbirea dintre preot şi Cuţiteiu, unde acesta din urmă are primul rol, scrisul lui Caragiale curge sigur, manuscriptul arată aici un minimum de ştersături: observatorul maestru al vorbirilor avea în minte vorba ţărănească cea adevărată. Nehotărârile au operat numai acolo unde Caragiale, el însuşi, trebuie să scrie *despre* ţărani. Deşi neologismele nepotrivite persistă până la sfârşitul carierei povestitorului (vezi *Introducerea* volumului I, pag. XXV), Caragiale, opt ani după ce publicase *Păcat*, ne povesteşte în *Hanul lui Mânjoală* şi *În vreme de război* întâmplări de la ţară, cu o aşa îndemânare în amănuntele vorbirii şi ale faptelor, încât el ocupă locul de maestru începător al genului. E drept că Slavici vorbise despre ţărani şi ţărăneşte mai exact şi mai armonic decât, în general, o făcuse Caragiale în *Păcat*; în curând, însă, Caragiale l-a lăsat în

urmă: Slavici n-a putut scăpa de sentimentalismul şi de convenţiile banale de care se izbise vechea *Dorfgeschichte* nemţească. În *Păcat* Caragiale încerca întâia oară să trateze un motiv în cadru larg de povestire. Spontan şi neîncărcat de lectură cum era, el a făcut încercarea fără ajutoare literare. Pe Slavici, care ar fi putut fi povăţuitorul, Caragiale pare a-l fi lăsat la o parte ca povestitor. Stângăciile din *Păcat* sunt, credem, rezultatul spontaneităţii care nici nu se gândeşte măcar la ajutoare străine, cu primejdia chiar de a rămânea, în plină tragedie ţărănească, încurcat în procedee de autor comic şi satiric al vieţii de mahala sau chiar de stradă principală.

Să notăm încă această particularitate: *Păcat* şi *O făclie de Paşte*, ca şi *Moara cu noroc* sau *O viaţă pierdută,* sunt pronunţat melodramatice: patimi grozave, răutate diavolească, vărsări de sânge şi dare de foc din belşug. Nu cred că violenţa proprie vieţii rurale poate explica şi justifica îndeajuns acest caracter al literaturii de care vorbim. Trebuie să ne gândim şi la puterea şabloanelor literare şi dramaturgice cărora erau expuşi cei doi tineri scriitori: aplicarea acelor şabloane în tratarea artistică a vieţii noastre de ţară, desigur, nu era absolut o greşeală, însă, la anume grad, procedeul dă naştere unor artificialităţi naive.

Tot din noutatea încercării a rezultat, cred, faptul că, în *Păcat*, textul e, în atât de mare măsură, mai mult indicaţie decât povestire. Punctele de suspensiune, care taie expunerea la tot pasul, înlocuiesc adeseori arbitrar o punctuaţie mai liniştită. Nervozitatea acestor prea frecvente suspensii nu e întotdeauna a personajului sau a situaţiei; e a povestitorului. Nevoia de suspensiune nu se înţelege în locuri ca acestea, luate dintre multe altele: „Ofiţer, mă! nu popă!... N-are friguri, părinte... altceva are băiatu. A, ce prostie şi şcolile astea închise... Să-i dai drumul băiatului să se plimbe mai des” (mai jos, pag. 387). „La prefectul era lume multă... preotul voia să fie primit singur... şi aşteptă în sală... D-abia se aşezase etc.” (pag. 408). „Să fie bărbatu-său acasă... Nu era probabil... căruţa nu era în curte... în grajd nici o mişcare... nu venise încă... La fereastră ştergarul înnodat... ştia că era aşteptat... Inima în dinţi şi frecă cu palma pe uşă foarte discret... Un ţipăt înăbuşit etc. Ileana stinse lumânarea şi ieşi... Tremura scuturată etc.” (pag. 413). Suspensiile abuziv numeroase n-au fost, poate, la origine, decât o notaţie a scriitorului pentru dânsul, în fuga punerii pe hârtie, sub imboldul temperamentului său dramatic: Caragiale rămânea, şi în povestire, regizorul care-şi trimite actorii în scenă; şi notarea a rămas obicei şi element constitutiv al stilului, trecând, cu exces, în textul definitiv.

O deosebire notabilă între manuscriptul prim şi textul tipărit nu mai întâlnim decât la capitolul audienţei preotului la prefect. În manuscript, bucata e începută de două ori. În prima încercare nu se descrie casa prefectului, nici apariţia prefectoresei în criză de isterie; nu e vorba nici de portretul soacrei prefectului, nici de leşinul preotului. Convorbirea se prelungeşte însă cu o cercetare minuţioasă din partea prefectului în privinţa învăţătorului: a făcut armata? unde era când a împlinit douăzeci şi unu de

ani? ce a făcut până să fie mutat în Dobreni? Fragmentul se opreşte asupra acestor întrebări; situaţia nu putea da vreo soluţie de efect. A doua încercare e dusă până la capăt, dar altfel decât în textul tipărit. Ironia asupra fostului preşedinte e mai îngroşată („el ăpreotulî îşi aducea aminte cât de bun fusese tânărul procuror odinioară cu el, cu *câtă graţie lăsase să i se smulgă o concluzie binevoitoare într-un faimos proces-verbal*" etc.); salonul e numit „un cuib" şi „un petit coin exquis"; „de mult popa nu mai văzuse atâta mătase, atâtea oglinzi, atâtea draperii şi tablouri" şi preotul nu leşină, ci, aiurit de vederea portretului, pune maşinal pe masă cinci hârtii de bancă, dar nu poate spune nimic prefectului. Acesta nu înţelege, întâi; însă mai apoi, constatând că popa e om cu dare de mână, opreşte două bilete din cinci, pentru un orfelinat ce se va înfiinţa eventual în capitala judeţului. Toată pagina e anulată, iar pe margine înseamnă Caragiale: *Poliţaiul îngrijitor subtilizează*. I se păruse şi lui că oprirea unei sume relativ modeste de către un domn prefect foarte bogat este de un adevăr satiric exagerat, şi a trecut păcatul în seama subalternului.
Alte deosebiri între redacţia primă şi cea definitivă sunt doar acelea ce rezultă din tendinţa fundamentală de a scurta. Încadrările în stil corect de reportaj trec, totuşi, inapreciabil reduse, în textul tipărit, unde, din nenorocire, „cinele tainice" din manuscript devin „libaţiuni". A condamnat Caragiale, fireşte, insistenţele neaşteptat de patetice asupra cântecului Ilenei: „...o lume întreagă de înţelesuri, vaiet de descurajare, plânsuri de resemnare... şi multe, şi multe, pe care toate numai graiul mamei mele ştie să le spuie cu o vorbă: *dorul. Dorul*!... E o văpaie (un foc nestins), neînchipuită în simpilicitatea acelui cântec, când zice dorule! dorule! — acum domoale şi parcă sfinte, acum repezite şi puternice, înfricoşate, acum se stingea glasul, răsuna cu o tremurătură nervoasă. În melodia simplă şi suavă era (un plâns) atâta înţeles..." Anulată, se-nţelege, şi exclamaţia inferior teatrală a preotului: „Mi-am împuşcat copiii, ce frumoşi erau (Uite ce frumoşi sunt!)" (vezi mai jos, pag. 415). Însă ce splendidă apare siguranţa viziunii în „moralistul" Caragiale, când, pe marginea filei de la sfârşit, simţind golul care, în fuga scrisului, îi scăpase din vedere, notează cu grijă: „Dar Cuţiteiu?"

* * *

Este bine cunoscută vorba lui Caragiale: nu pot să văd figura până ce nu-i ştiu numele.
Precizia şi fineţea fanteziei sale verbale se învederează strălucit la capitolul numelor proprii. Repertoriul alfabetic este o deplină operă de artă. Netăgăduit, Farfuridi, Trahanache, Brânzovenescu şi Caţavencu chiar sunt nume inspirate încă de legea numelor din vechiul *vaudeville*; dar Leonida (cel adevărat sună: *Conu* Leonida!), Titircă şi Ipingescu sunt nume reale, care pot denumi cu drept cuvânt oameni după clasă sau după categoria profesională, fără aluzii puerile în silabele lor. Există o poemă satirică

despre birocraţi, odinioară destul de cunoscută în Germania: *Der Staatshaemorrhoidarius*. Când a auzit Caragiale, întâi, titlul acesta, numaidecât a început să-l trateze, entuziast, pe româneşte: repede a dat la o parte formaţiile *Trânjescu, Trânjeanu*, şi, încântat, s-a oprit la — *Trânjovici*: domnul asesor Trânjovici, domnul şef de masă Trânjovici, domnul director Trânjovici. În adevăr, în româneşte (poate mai mult în părţile moldovene) terminaţia rusească sună curios a cinovnic. Rară ştiinţă avea Caragiale în derivarea artistică a numelor.

În repertoriul alfabetic, între literele V şi Z, Caragiale a introdus o grupă de nume sugestive: Paragrafescu, judecător; Articoleanu, avocat; Născoceanu, reporter; Opinianu, ziarist; Krupescu, ofiţer de artilerie; Torpilorian, căpitan de marină; Scenescu, autor dramatic. Pentru ce şi din ce epocă îşi rezervase Caragiale aceste copilăroase construcţii nu se poate şti sigur: caietul e nedatat şi nedatabil. Am auzit însă de multe ori pe Caragiale bătându-şi joc de asemenea nume de comedie: lista lui ar putea foarte bine să fi fost o ironie. Enormitatea însăşi a derivării întăreşte această presupunere.

Corpul principal al repertoriului constituie un desăvârşit tezaur artistic. Aici fiecare nume, aproape, răsună infinit, dezlănţuind tumultuos şi totuşi organic impresii ce stau ascunse, neconcretizate, saturate de substanţă vie. La citirea acestor *Momente* în câteva silabe, fantezia se agită, încântată şi nemulţumită, între lumina bruscă a numelui plin de putere evocatoare şi regretul după tot ce n-a mai putut scrie Caragiale. Pentru cine e pătruns de scrisul său, răsfoirea dicţionarului de nume rămâne, oricum, un joc fermecător, măcar că întrerupt de păreri de rău ce izbucnesc la tot pasul.

Caragiale evită sistematic adunarea sau construirea de nume cu terminaţiile *-escu* şi *-eanu*, astăzi paralizate în puterea lor de expresie. Principalele clase de nume le dau terminaţiile străine, greceşti şi bulgăreşti mai cu seamă, apoi numele de mahala în mare parte născute din dezmierdarea glumeaţă sau răutăcioasă, şi, în sfârşit, numele rurale. Sonoritatea prin ea însăşi comică (Chirchirizopol, Colochitachi, Papaluhidi, Titirizopol, Ţimbanaki) e rareori căutată de Caragiale. El respectă modul real al numelor, după clase şi categorii sociale: Ţapă, Ţurcă, Boblete, Bodârlete, Boantea, Culea, Clăbuc, Fâţă, Fişcălie sunt ireproşabil rurale, fără aluzie, sau cu aluzia tocită aproape total, libere de vulgarizarea destructivă a lui *-escu* şi *-eanu*. În Brobonel, Băncuţă, Bănuţă, Covăşel, Gogonel zâmbeşte drăcos mahalaua. Îndeobşte, Caragiale caută sau construieşte numele fără semnificare obiectivă, pentru ca exprimarea lor pură să funcţioneze cât mai liber: Lera, Leva, Oproiu, Nătruţ, Negoiţă, Sulea, Spatiu.

O dată el nu se poate opri să nu precizeze întrebuinţarea unui nume, alipindu-i o categorie socială: *Paftali* (dl căpitan). Izolate sunt combinaţiile calamburiste, ca *Lovelake (Lake)*, *mare crai*, şi cele două ciudăţenii scatologice: *Bravul Cufurenko şi Măcufurescu.*

Cu specială dragoste şi în enormă veselie este întocmit grupul transilvănenilor: Tarquinius Frişcă (probabil Priscus), Tarquinius Fudulu, Numa Pompic, Cicerone Mazăre, Marius Sulea (din Marius şi Sulla),

Veşpazian Piţiclă, Horaţiu Fleaşcă (Flaccus), Ovidius a Tomiţii etc. — onoraţi cu acest comentar magistral: „doispreace apostoli, mă! zic zeu lui D-zeu! toţi la Vindobonae Universae Medicinae, mă!... oezofagu mâni-sa şi sfincterul tătini-seu... morţii tei! no! meri numa!”

Dl Ibrăileanu a aprofundat din punct de vedere psihologic şi social capitolul numelor proprii la Caragiale. Studiul său (în *Studii literare*, Bucureşti, 1930, pag. 72 şi urm.) nu are nevoie nici de îndreptare, nici de completare.

Din cartea „PENTRU ARTA LITERARĂ”

OMUL CĂRŢILOR

Cel mai simpatic dintre autorii instructivi, poetul zâmbitor al bibliofililor, bibliotecarilor, filologilor şi altor eroi inofensivi a împlinit în aprilie trecut şaptezeci de ani, şi istoricii literari l-au şi luat serios în lucru. Şi cu o serioasă antipatie. Fiindcă despre Anatole France, ca şi despre Socrat, pot zice stâlpii ţării sale că nu recunoaşte zeii la care se închină statul şi introduce alţi zei străini, că lucruri drepte le face nedrepte şi corupe tineretul. Mai cu seamă unii profesori de la Universitatea din Paris au mare grijă ca nu cumva junii şcolari să-şi strice sufletul lor gingaş şi neprihănita lor fantezie urmând vorbelor acestui primejdios profet. Cu vreo zece ani în urmă, întâlneam încă studenţi francezi care spuneau pe dinafară bucăţi întregi din France; acum el are, se zice, mulţi admiratori în America de Sud, dar acasă la dânsul este pus, după o formulă cunoscută, printre acei care au făcut cel mai mare rău patriei franceze. Şi aceasta e tot o exagerare, ar putea zice Daudet aici, cum zice la sfârşitul epopeii sale tarasconeze! Toate aceste nu ne privesc poate prea mult pe cititorii mei şi pe mine. Am vorbit de ele numai pentru cazul când cuiva i-ar cădea în mână scrierile acelor profesori *, pentru ca să aibă în vedere substratul sentimental ce se ascunde, sub impunătorul material erudit, în lucrările acelea.

* * *

În grămada de maniere spasmodice, iritate, năvalnice, patetic zgomotoase sau grave şi întunecate, care fac actualităţii noastre literare o fizionomie strâmbăcioasă şi neuropatică, stilul lui France se deosebeşte printr-o linişte statornică şi multilaterală. Scrisul său nu comite gafe, nici măcar intenţionate, şi niciodată nu face grimase.

Stilul său este liniştit, cum i-a fost liniştită şi viaţa —aşa vor zice, probabil, în chip de explicaţie, istoricii viitorului, ca unii ce vor cunoaşte de aproape din viaţa omului multe care nouă ne sunt încă ascunse. El singur şi-a descris copilăria aproape numai în culori luminoase şi voioase: o idilă parfumată cu trandafir şi zaharisită, care impresionează cam straniu din partea unui spirit atât de critic. Sigur este că a crescut în mijlocul cărţilor. Tatăl său era librar, şi pare totuşi să fi iubit cărţile. Copil de zece ani, privea cu nesaţiu pe un bătrân colecţionar de cărţi şi alte vechituri, şi gândea că nu se poate ceva mai frumos pe lume decât să faci cataloage. Şi când, treizeci de ani mai târziu, notează amintirea aceasta, France adaugă: „cu toate că ideile mele s-au corupt puţin de atunci încoace, credinţa mea nu s-a schimbat aşa de mult cât s-ar putea crede”. Un bibliofil, dar şi un mare cititor, în aceeaşi persoană. Desigur, trebuie să fi iubit mult cărţile şi cititul pentru a scrie vorbe ca acestea: „Cartea este opiul Occidentului. Cartea ne devoră. Va veni o vreme când toţi vom ajunge bibliotecari. Cărţile ne omoară. Credeţi-mă pe mine, care m-am închinat, m-am dat lor cu totul. Avem prea multe cărţi şi de prea multe feluri.”

Un demon ironic şi exemplul rău l-au blestemat însă ca să mai sporească şi el enorma comoară cu vreo patruzeci de volume încă.
Atât de credincios a rămas cărţilor, încât sentimentul locului de naştere, care-i aşa de puternic la dânsul, se ridică la lirism tocmai atunci când vorbeşte de cheiurile pariziene cu anticarii şi cărţile lor vechi. Mai târziu a fost lector la editorul Lemerre, unde se adună şi discută parnasienii, apoi funcţionar la Biblioteca Senatului, unde întâlneşte pe Leconte de Lisle, coleg superior în grad. Astfel niciodată nu s-a îndepărtat prea mult de cărţi şi a căzut tot mai tare la patima aceea care mai mult se potriveşte naturilor liniştite. Acum vreo treizeci de ani, un prieten descria pe France astfel: „Nu cunosc om mai puţin făcut pentru acţiune, şi nici mai bine înzestrat pentru exerciţiul regulat al gândirii, pentru cunoaşterea şi înţelegerea lucrurilor. Indolenţa lui esenţială se zugrăveşte pe faţa lungăreaţă şi paşnică, în fizionomia lui cam nehotărâtă, în privirea lui extrem de lentă, distrată şi blândă, în vorba lui îngăimată şi indecisă.” Acest om aşa de potolit a fost totuşi gata să aibă un duel, şi chiar cu Leconte de Lisle, maestrul iubit şi sever, cărui odată îi dedicase volumul de poezii. Un duel, se-nţelege, tot din pricina cărţilor. Ori din cauza unei recenzii? Prin urmare, tot pentru cărţi.
Erudiţia îl atrăgea tare, fireşte. Din tinereţe s-a familiarizat cu metodele exactelor studii istorice: ediţiile sale de clasici francezi nu sunt simple lucrări de amator; iar biografia Ioanei d’Arc a avut aprobarea multor învăţaţi, cu tot necazul diverşilor fervenţi improvizaţi şi al creştinilor *chic*, cu care încearcă să se decoreze, stângaci şi pretenţios, burgezia europeană de vreo câteva decenii încoace. O bucată de vreme s-a ocupat de arheologie preistorică şi de filologie, a frecventat şi un institut biologic. Astfel a ajuns să cunoască ştiinţa şi maniera ştiinţifică; ştiinţa şi dorul de a cunoaşte nu l-au mai părăsit. France pune mare preţ pe vorbele unui autor vechi care zice: de orice se osteneşte omul, numai de dorinţa de a cunoaşte şi a înţelege, nu. Şi singur pomeneşte odată despre „ce besoin de logique et de clarté qui me dévore incessamment”.
„Eram frivol odată, zice Gaetan d’Esparvieu în *La révolte des anges*, şi mă ocupam de metafizică. Citeam pe Kant şi pe Hegel. Cu vârsta m-am făcut serios şi nu mă mai interesez decât de formele sensibile, pe care ochiul şi urechea le poate prinde. Arta este omul întreg.” Poate că France, ca şi unchiul Gaetan, părăsise de mult metafizica; totuşi, o puternică şi frivolă dragoste de înţelegere şi învăţătură îl stăpânea încă strâns când şi-a scris ultima carte. Şi oare, într-adevăr, arta cuprinde omul întreg?... Oricum, puţini artişti au afirmat atât de mult şi aşa de multe, puţini au discutat şi judecat ca acest sceptic; puţini au povestit atâtea parabole şi exemple ca acest estet. Aşa a vrut natura, aşa a vrut creşterea de care avusese parte. Aşa a vrut, poate, în general, epoca lui. Ştiinţa ajunsese, tocmai pe la mijlocul secolului trecut, la cea mai înaltă consideraţie, chiar în ochii publicului de tot soiul, chiar la acei cărora ştiinţa le era departe. Superba sărbătorire a cunoştinţelor exacte, pe care naturalismul literar le cânta pe tonuri tot atât de înalte cât erau de false, a sedus şi pe France, l-a sedus cel

puţin indirect şi numai ca atmosferă generală: în sensul acela că şi el, cu tot scepticismul mizantropic, nu a scăpat de dorinţa de a instrui, de a răspândi, cum se zice, lumină şi adevăr. Astfel arta lui s-a făcut savantă şi instructivă, cu toate că el singur ţinea de rău pe naturalişti, fiindcă voiau, cu teoriile lor sumare şi superficiale, să înlocuiască arta prin ştiinţă, cu toate că tot el judeca arta pură ca fapta superioară a omului, şi cu toate că, logic luând lucrurile, punctul de vedere estetic ar trebui să fie încheierea inevitabilă a scepticismului cât priveşte comunicarea de la un spirit la altul.

În prefaţa la dramele sale filozofice, fade, profesorale şi inutile dialoguri, propune Ernest Renan generaţiilor viitoare un program de artă filozofică, pe care o botează: drama aristocratică — o specie de artă pentru publicul cu educaţie ştiinţifică, care va satisface cerinţele unei aşa-numite intelectualităţi superioare. Un parfum de pedantism şi parventism literar, un aer greu de om de carte, de „om cult” à la David Friedrich Strauss, se ridică din vorbele aceste. Îmi închipuiesc că Anatole France, care a vorbit atât de inteligent şi de poetic despre teatrele de marionete, n-a citit cu prea multă plăcere pretenţiile aceste estetice ale filologului literat. Şi totuşi, ceva din spiritul pedant al vorbelor lui Renan pare să-l fi stăpânit, în ascuns, şi pe dânsul. Un scientism prea accentuat, o tendinţă prea marcată de a instrui intervine uneori dizarmonic în structura artisticelor sale cărţi. Mi se pare că superbul şi elegantul său *je-m’en-fichisme*, căruia i s-a zis „scepticism”, s-a îndreptat mai mult, în fond, asupra artei decât asupra filozofiei. France este prea mult om de reflecţie, de gândire generalizatoare, instinctul cauzalităţii este prea puternic dezvoltat într-însul, pentru ca să fi putut rămânea simplu artist. Nu-i o natură esenţial contemplativă, între francezii de astăzi, cum este Henri de Régnier, de exemplu. Ce-i dreptul, France are aerul să preţuiască contemplarea mai presus de orice; acţiunea n-o stimează prea mult, pe marii căpitani şi oameni de stat îi dispreţuieşte adesea din inimă, şi bucuros dă a înţelege că acţiunea puternică nu-i posibilă fără un grad oarecare de prostie. Totuşi, exact luând lucrurile, un om ca France este tot aşa de activ, de exemplu, ca Napoleon I. În puterea şi valoarea raţiunii el crede tot atât cât credea Bonaparte în armatele sale şi în valoarea războiului. Şi ce minunată oaste sunt cele treizeci şi câteva volume, ce tactică genială în aranjarea argumentelor, ce atacuri rafinat plănuite, ce surprinzătoare manopere! Dacă mi-aduc aminte că France se plângea de lipsa lui de hotărâre, mă întreb înfiorat, ce nesăţioasă poftă de bătaie trebuie să fi dominat pe acest pur intelectual?

Omul uită prea lesne că cea mai simplă formulare de judecată este ceva straşnic de — *activ*. Dar încă să judeci faptele şi gândurile oamenilor, iar asemenea judecăţi să le scrii şi să le dai la tipar* , campanii pe care, fireşte, le poţi duce în toată liniştea.

Cartea nu-i doar lucru de glumă. Cartea-i literatură, adică: idei şi înţelepciune ori, mai exact: înţelepciuni, fiindcă pluralitatea este aici tocmai lucrul interesant. Ca umanist serios şi pasionat, France a făcut cunoştinţă cu multe din acele înţelepciuni literare, pe care unii oameni le numesc:

filozofie — le-a cunoscut în enorma lor varietate, în contrastele lor insolubile şi descurajatoare. Şi aceasta s-a întâmplat tocmai în vremea când ştiinţele istorice aruncau lumina cea mai tare asupra împestriţatei mulţimi a ideilor şi faptelor speciei noastre. Ce-i de mirare că o minte extraordinar de subţire, un spirit veşnic şi minuţios întrebător a ajuns la aceea ce Nietzsche a numit nihilism modern? Atât numai că, pentru aceasta, francezul cuminte nu a căzut în patosul desperării, ci, cu un zâmbet de milă şi de uşor dispreţ, s-a emancipat de orice exaltare, ca şi de orice melancolică descurajare. Astfel, în cazul lui France, asistăm, pare că, la un fel de descompunere a străvechii gospodării a literaturii: de înţelepciunile literare nu se poate lăsa, dar nici nu le mai poate da serioasă crezare.
Din „tăcutele orgii ale gândirii" (un cuvânt favorit al lui France) s-a născut însă un lucru nou şi multora neaşteptat. Plimbându-se omul atât de stăruitor printre păreri politice, morale, religioase, aşa de numeroase şi variate, fatal trebuia să se oprească mai mult la unele din ele; ori, mai drept poate: se opresc părerile la om. Chiar numai din faptul de a fi stat în strânsă, continuă, deşi oarecum numai contemplativă, legătură cu dânsele. Într-o ţară latină şi democratică este greu ca un literat, un om care are deci mult a face cu toate ideile posibile, să nu ajungă odată şi la tribună. Aceasta s-a şi întâmplat lui France; şi această nouă activitate a practicat-o cu acelaşi aer cu care le practică pe toate: totdeauna oarecum pe de lături şi în toată liniştea. După cele ce am spus, manifestarea politică a lui France corespunde în totul naturii sale; şi constatarea aceasta va mulţumi, cred, pe toţi acei care îşi găsesc o supremă satisfacţie în descoperirea consecvenţei şi a unităţii.

* * *

Orice se întâmpla însă, stilul îşi păstra liniştea lui superbă. Chiar în discursurile şi broşurile politice, lipseşte aproape orice urmă de patos. Cartea despre stat şi biserică are eleganţa deosebit de sobră a celei mai nobile proze clasice. Fapte şi argumente alunecă unul după altul cu siguranţă rece, cu strălucitoare claritate, în fraze egal liniştite, ca, de exemplu, în discursul lui Platon pentru Socrat. Pe alocuri, crezi că ai înainte traducerea perfectă a unui text antic. Este de mirare ca astăzi un literat să scrie, despre lucruri actuale chiar, într-o formă atât de minunat neactuală, fără să fie măcar o dată ispitit a îmbrăca aşa-numitul stil frumos.
Aproape peste tot la Anatole France, tonul este stăpânit şi discret, detaliile cu multă moderaţie introduse; aceasta dă uneori cuprinsului artistic o palidă şi rece ariditate; iar din claritatea egal susţinută se ridică, în răstimpuri, o uşoară, binecrescută şi elegantă plictiseală.
Însă capacitatea fanteziei lui, discretă, dar intensă şi originală, o surprindem numaidecât, când nu ne lăsăm prea tare duşi de egalitatea continuă şi potolită a vorbei sale. Ce delicată, dar teribilă senzualitate se insinuează cu ciudat farmec în vorbele despre Lucile de Chateaubriand:

„cette jeune fille avait les genoux frileux d'une amoureuse"! — ce diabolică şi profundă comicărie când obrazul roşcovan şi pudrat al unei solemne şi sentimentale dame îl aseamănă cu zmeura tăvălită în zahăr! Curioase, splendide şi enorme efecte umoristice izbucnesc când France aplică, cu superbă şi vicleană linişte, dicţiunea homerică pentru a descrie dezastrele casnice ale doamnei Bergeret; iar când becisnicul şi speriosul bibliotecar Sariette, al cărui suflet mititel este prins tot în furia de a nu lăsa să se scoată nici o singură carte din bibliotecă, ajunge să asasineze, înnebuneşte şi aruncă vulcanic, de pe acoperiş, vrafuri şi busturi de autori, o bufonerie unică, stranie şi lugubră se înalţă prin această neaşteptată şi splendidă creştere de imagini.
„Alkestis şi Antigone mi-au dat cele mai frumoase visuri pe care le-a avut vreodată un copil. Cel mai frumos lucru din lume este spiritul atic, nimic nu-i mai bun pentru formarea spiritului decât studiul anticilor după metoda vechilor umanişti francezi. Încă de la vârsta de cincisprezece ani simţeam frumuseţea limbii latineşti şi a celei franceze; şi gustul acesta nu l-am pierdut nici astăzi, cu toate sfaturile şi exemplele contemporanilor mei mai norocoşi." Aceste vorbe le scria France la patruzeci de ani, şi spre bătrâneţe le-a repetat, întărindu-le. Pentru ca să explice titlul colecţiei de prefeţe pentru ediţiile sale clasice: *Le génie latin*, scrie France următoarele: „Este o faptă de credinţă şi de dragoste către tradiţia greacă, care toată se rezumă în raţiune şi frumuseţe; în afară de dânsa, totul este rătăcire şi confuzie. Filozofie, artă, ştiinţă, drept, tot datorim Greciei şi cuceritorilor săi pe care ea i-a cucerit." Cam în acelaşi timp şi din aceeaşi pornire de inimă izbucneşte entuziasta apostrofă către Racine*, în care, zice France, a căutat din tinereţe şi aproape zilnic secretul gândurilor juste şi al vorbelor clare. Acolo, binecrescutul poet de curte, lustruit şi înstrunat, capătă titlul de „maestru sublim, în care se cuprinde tot adevărul şi toată frumuseţea — Racine este viaţa şi natura însăşi — femeile lui Sofocle şi ale lui Shakespeare nu sunt decât păpuşi pe lângă ale lui Racine". Pe ton atât de extrem n-a vorbit omul acesta de multe ori. Aceasta-i cea mai pură, ori, mai exact, cea mai întunecată ortodoxie. Asemenea evlavie clasicistă arată o lipsă de măsură cu totul neclasică. În *La révolte des anges*, adoraţia anticităţii creşte până la absolut: France pare să fi uitat vorba cuminte cu care altădată arătase aşa de isteţ puerilitatea prejudecăţilor şcolăreşti: „toute époque est banale pour ceux qui y vivent". Se poate zice că dorul după o anticitate, pe care el o închipuieşte ca o sărbătoare şi veselie continuă, este un sentiment mult prea romantic. Şi acest dor apare tocmai într-o carte unde stă scris: romantismul şi războiul sunt două groaznice nenorociri. De data aceasta înţelepciunea pare pierdută cu totul. Şi de fapt fusese o nemăsurată încumetare să vrei să înţelegi şi să iubeşti tot, să te pierzi într-o universală blândeţe şi o toleranţă absolută. Aşa ceva numai la Dumnezeu doar de va fi cu putinţă; însă putem bănui că nici el n-a pus vreodată în practică această capacitate, care numai a lui poate să fie. Anatole France a spus singur de multe ori: omul nu poate cu nici un preţ

ieşi din el însuşi. Pentru o creatură atât de radical mărginită, se poate o mai deşartă şi absurdă dorinţă decât să vrea a fi blând, tolerant, şi, mai ales, de toate înţelegător?
Nu numai bibliofilia şi erudiţia, ci şi apucătura specific umanistică se vede în faptul că autorul acesta, ca artist literar chiar, se serveşte bucuros de cărţi. Pentru unele din operele lui au şi început de acum cititorii învăţaţi să le caute izvoarele, şi le-au şi găsit, mai ales atunci când el singur le-a indicat sau sugerat, ca în *La rôtisserie de la Reine Pédauque**.
Evident, cartea este pentru dânsul oarecum şi instrument, şi material artistic; prin aceasta echilibrul tehnicii sale a fost câteodată tulburat. „Din toate simţurile, văzul îmi dă impresiile cele mai tari şi mai adânci”, zice placidul artist filozof. Ar fi o ironie ieftină să explicăm că vorbele aceste se aplică cititului, căci omul acesta avea o natură eminent estetică. Dar, cu toate că, în felul oamenilor Renaşterii, el declară că iubeşte viaţa şi natura mai presus de orice, adeseori viaţa pentru dânsul, ca şi pentru acei oameni, se confundă cu cartea. Se poate zice că în unele opere ale lui cartea este oarecum şi peisaj şi figură; iar bibliotecile şi bibliotecarii se pot număra printre făpturile sale cele mai vii.

* * *

„Cu toate feluritele distracţii care par să mă atragă, viaţa mea n-are decât un scop: este închinată atingerii unei mari ţinte. Scriu istoria Pinguinilor.” Aşa se spune în prefaţa celebrei travestiri, şi, mai departe, se pomeneşte acolo de un oarecare Jacquot filozoful, care a compus un fel de „istorie morală”, unde feluritele fapte ale oamenilor sunt povestite în chip comic şi amestecate cu întâmplări din istoria patriei sale. Despre această „histoire contrefaite” credea Jacquot că ar putea fi de ajutor compatrioţilor săi, pentru a-i învăţa să se judece mai bine şi, poate, să ajungă mai înţelepţi. Mi se pare că putem înţelege lucrul aşa: France este, în fond, optimist; altfel n-ar fi cultivat cu aşa stăruinţă poezia instructivă. Oricum, cartea aceasta —de altfel plină de ingenioase şi adânci idei asupra originii şi constituţiei statelor — care ironizează istoria oficială a Franţei în aluzii atât de artistic colorate, este, după toată structura ei, poate cea mai caracteristică pentru maniera estetică a lui France.
Travestire, fabulă, parabolă — aceasta înseamnă un gust arhaizant, umanistic erudit, aşa cum inevitabil este gustul omului de carte. În legătură cu acest caracter esenţial didactic s-ar putea gândi cineva poate şi la faptul că Franţa este singura ţară europeană unde un fabulist a devenit mare clasic numai ca atare. Aceasta ar putea fi însă o inutilă şi riscată generalizare. Jules Lemaître, un francez între francezi, se întreabă odată, cu toată admiraţia lui pentru La Fontaine: dar de ce oare omul acesta a scris fabule? Se înţelege, la France totul nu-i poezie didactică. Dar, precum favoritul său Bergeret preface anecdote în nuvele, pentru că să-şi probeze tezele pesimiste, tot astfel Anatole France dă povestirilor sale o *pointe*

foarte vizibilă, care le preface în exemple. Fiindcă nu pare doar foarte probabil ca Pilat să fi uitat cu totul, dintre toate afacerile evreieşti din timpul proconsulatului său, tocmai procesul lui Isus; şi tot aşa de puţin probabil pare ca Homer să fi fost atât de pacifist, încât să-şi fi curmat zilele din prea mare dezgust pentru brutala poftă de ceartă a regeştilor săi protectori. Dar aceste povestiri foarte stilizate, asemenea exemplelor din anticele şcoli retorice, nici nu trebuiau să fie verosimile, ci numai frapante; prin transparenţa lor trebuia să strălucească sâmburele unul adevar. Foarte caracteristic e că povestea morală cu cămaşa fericitului a fost dezvoltată de France cu atâta dragoste. Cu deosebire i se poate aplica lui o veche glumă franţuzească: literatul este om care ia din cărţi tot ce-i trece prin minte.

Dar el însuşi la ce va fi ţinut oare mai mult? La poveste ori la adevăr? Eu am dat a înţelege că soarta lui a fost să fie îndrăgostit de adevăruri; o dragoste nenorocită, fiindcă adeseori au fugit adevărurile de dânsul, şi mai de multe ori, poate, afirmă el că nu poate crede într-însele. O tragedie dar — care pe France nu l-a costat nici viaţa, nici sufletul. Orişicum, faţă de o poveste foarte estetic executată, admiraţia se clatină pare că, şi te întrebi cu oarecare necaz: de ce a trebuit să fie povestea aceasta o fabulă? Nu ştii bine dacă trebuie să exclami: păcat de poveste, ori păcat de înţelepciune? Aceasta, se-nţelege, numai atunci când cititorul a pierdut puterea de a se bucura naiv de fabule şi de alte forme ale aluziei literare ca atare; şi când încercarea de a se bucura artificial de asemenea lucruri nu mai corespunde gustului său autentic.

Când o fabulă este estetică şi destul de lungă, poţi uneori uita că ai în faţă o asemenea operă de intenţie oarecum dublă; acest noroc nu-i rar în lectura lui France. Tonul fundamental al creaţiilor sale are însă, oricum, ceva prea tare instructiv şi plin de ştiinţă. Acesta-i poate singurul lucru pe care l-aş putea spune, în general, despre partea internă a cărţilor lui. Cu observaţia aceasta se potriveşte şi impresia totală a vorbirii lui: liniştea egală, pe alocuri adormitoare, despre care am vorbit mai sus.

Vorba lui este cu totul subiecivă; rar numai se colorează ea pe potriva persoanelor. În ritm, proza lui poate că, dintr-odată, nu pare atât de variată ca la alţi mari artişti francezi. Dar să citească cineva cu glas tare una din puţinele descrieri de natură în *Thaïs*, în *Balthasar* sau în primele trei părţi din *Istoria contemporană*, şi va auzi cât de rafinat ştie France să diferenţieze sonorităţile.

Pentru rest, artistul acesta este, faţă de el însuşi, divers cât se poate. Din aceasta i s-a şi făcut, mi se pare, mare imputare; fiindcă în estetică, ca şi în alte departamente filozofice, aşa-numita unitate a devenit de multă vreme un fel de superstiţie numerală. În sfârşit, el s-a servit de metodele cele mai variate. *Jean Servien*, de exemplu, această *Education sentimentale* in tempo allegro, cu capitolele sale scurte, cu mersul dramatic şi fără episoade, este foarte strict compus; tot aşa sunt multe din nuvelele istorice şi, mai ales, *Thaïs,* unde părţile, în dispoziţie triptihică, se echilibrează aproape exact chiar prin numărul paginilor. Mai adeseori înşiră Anatole France lucrurile

capricios; ca şi Heine, a făcut câteodată din capriciu sistemă. Dar poate nu până într-atât ca Heine, care cu mai mare regularitate vorbeşte tocmai despre altceva decât despre ce-i vorba, şi caută să păstreze doar un ton fundamental cu ajutorul aceloraşi rechizite: amante moarte, roze şi privighetori.

Această procedare bogat complicată se opune cu totul metodei dreptliniare a lui Voltaire, de exemplu, pe care unii vor să-l prezinte ca model absolut al lui France. Humorul cu totul original al acestuia datoreşte în parte acestui capriciu sistematic surprinzătoarea sa bogăţie de forme. De multe ori crezi că şi aici l-a călăuzit o intenţie arhaizantă, dorinţa de a ne reda cartea vremurilor vechi, în care cele mai felurite lucruri stau nesupărate alături, ca la adunătorii de anecdote din epocile din urmă ale literaturii greceşti, ca în *Talmud* şi în alte cărţi de înţelepciune orientală; în sfârşit, ca în splendidul şi graţiosul lui străbun, Montaigne.

Desigur, dialogul şi discursul sunt, din punct de vedere estetic, formele cele mai indiferente, dar pentru literatura instructivă cele mai naturale. Nu trebuie uitat însă, pentru aceasta, ce desăvârşite sunt creaţiile curat estetice ale lui France, unde situaţiile sunt redate numai în impresii, unde cele mai fugitive amănunte ale vieţii reale, nu ale celei gândite, se arată cu un relief astfel că orice asperitate cărturărească dispare...

Anatole France s-a numit odată el singur: un călugăr filozof. Este drept să zicem, cred, că acest călugăr, când vrea, îşi ilustrează discursurile şi dialogurile sale înţelepte cu cele mai măiestre miniaturi, iar alteori zugrăveşte chiar tablouri de o pură şi absolută viaţă, fără text savant.

NERVOZITĂŢILE ÎN JURUL LUI ANATOLE FRANCE

Zece ani după moartea lui Sainte-Beuve, publica A.J. Pons, unul din secretarii dispărutului, o colecţie de mahalagisme savuroase, cu titlul de perfidă modestie: *Sainte-Beuve et ses inconnues*. Toate măruntele glorii şi profite sexuale, pe care disciplina burgheză le categoriseşte ca inavuabile, erau concentrate aici, cu o solicitudine demnă de metoda nemilos curioasă a răposatului însuşi — un Sainte-Beuve *en pantoufles*, care a scandalizat cât trebuie şi a făcut fericit un public ce se credea, mai mult decât cel de astăzi, obligat să manifeste pudoare ofensată, şi avea, prin urmare, cu atât mai mare aptitudine de a sorbi, în ascuns, suculenţa veşnică a sugestiilor literare pe temă de realităţi erotice. Dar secretarii de la anii 80 se împiedecau în oarecare delicateţe: aşteptau să se răcească bine mortul înainte de a vărsa în public mizeriile lui ascunse: zece ani înseamnă că Pons avea un tact răbdător perfect elegant. Şi apoi întreaga tratare e de o maliţiozitate foarte politicos reţinută. Este evident însă că, pe când Anatole France trăgea de moarte, devotatul său Jean-Jacques Brousson trebuia să fi isprăvit aproape corecturile. Câteva săptămâni după îngroparea eroului, cartea izbucnea, şi o celebritate groasă era garantată secretarului pentru un an de zile.

Literaţii de astăzi n-au pasiunea stăpânită. Când un parodist cunoscut a publicat un *à la manière de Brousson*, secretarul, aprins de proaspătă glorie, s-a înfuriat ca un tiran oriental. Literaţii de astăzi au personalitatea suveran iritabilă. Pe urma biografului scandalist, care-l dezgolea pe France ca simplu maimuţoi priapic, diverşi tineri de temperament au anulat, în lapidare broşuri, valoarea lui literară, impacientaţi evident chiar de durata indiscretă a însăşi persoanei scriitorului. Tinerii trebuie să se agite: contrariul ar fi boală sau poză naivă ori perversă. Tineretul francez de astăzi, care se agită mai mult, piruetează în sens conservator: e monarhist, catolic, aristocrat, patriotard — pentru a da figură actuală trecutului, cel puţin în forma unor eleganţe agresive. Acest tineret se irită contra lui France pentru opinii sociale, mai exact, poate: din juvenilă neurastenie politică.

Bernard Fay, pamfletar posomorât şi ciudos, constata, acum în urmă, că laşitatea a fost calitatea „esenţială” a vinovatului de care vorbim. Prin laşitate, Fay pare că înţelege o lene vastă şi profundă a întregii fiinţe, în conspiraţie cu o senzualitate cotropitoare. Pentru a descoperi acest fond hidos al lui France, criticul tânăr s-a inspirat din amintirile de curând publicate ale doamnei Pouquet, fiica vitregă a doamnei Caillavet... Ce ar fi fost France fără această prietenă autoritară? Fay, ajutat de doamna Pouquet, răspunde fără greutate: pentru *Crinul roşu* — „ce roman qui n’est pas l’un des moindres, ni des moins typiques dans l’oeuvre du romancier” —

doamna Caillavet a dat lui France şi intriga, şi principalele incidente. Aici chiar începe numaidecât neînţelegerea: noi, cititorii bătrâni, dăm în general la o parte această istorie de salon; o socotim „tipică” nu pentru France, dar foarte „tipică” pentru romanele banale mondene. Este logic, şi preţios din punct de vedere teoretic, faptul că acest roman a fost scris sub speciala stăruinţă a unei doamne.
În artă, gustul care se numeşte feminin este anticamera suspect-elegantă a gustului prost.
În cazul care ne interesează, se poate face o specială verificare: pe doamna Caillavet nu o satisfăcuse magistratura de inspiratoare, atât de scumpă vanităţilor feminine; ea a confecţionat un roman şi l-a publicat, ascunzându-şi numele cu straşnică grijă şi nesocotind dezaprobarea, completă şi cordială, a artistului care avusese, de data aceasta el, rol consultativ. Trebuie să fie considerabilă iritaţia tinerilor, de vreme ce unul din cei mai răsăriţi, cum e Fay, se osteneşte să treacă la activul unei diletante meritele artistului, atât cât binevoieşte să i le acorde. Să luăm seama. Fay e plin de bunătate maternă pentru romanele, fără îndoială perfect mondene, ale lui Bourget... Acei care nu suntem agitaţi de pasiunile literaţilor tineri, socotim mai profitabil să ne bucurăm că France a fost în stare să se apere de estetica saloanelor decât să calculăm efectele terapeutice ale zelului feminin asupra lenei acestui artist. Se vede că Fay a simţit singur excesele ardorii sale în favoarea femeii inspiratoare, deoarece găseşte de cuviinţă să cheme în ajutor alte două zâne din trecutul literaturii franceze: pe doamna de la Sablière, care purta grijă de masa şi îmbrăcămintea lui La Fontaine; pe doamna de la Fayette, care „îmblânzea şi umaniza verva prea bogată şi prea aspră” a lui La Rochefoucauld — pentru a ne explica mai puternic cum, fără doamna Caillavet, France n-ar fi fost în stare să descopere în fiinţa lui „prea fin şi prea sărac înzestrată singurele calităţi care puteau să-i procure un vast auditoriu”.
Fay se arată cavaler ireproşabil, după vechea şi nobila tradiţie franceză. Istoria literară, mai flegmatică, rămâne refractară acestui cavalerism care aminteşte pe Victor Cousin, adoratorul postum, de umoristică memorie, al doamnelor de pe vremea Frondei, şi va clasa fenomenul printre efectele bizare indirecte ale unei antipatii simple şi totale pentru ideile lui France. Dar mai bizară, poate, decât această necumpănită preţuire a influenţei feminine este următoarea concluzie: „France este produsul unei oarecare culturi universitare şi al unui oarecare mediu monden”. Pentru Dumnezeu! Care scriitor parizian nu este produsul unei oarecare culturi universitare şi al unui oarecare mediu monden?... Fără îndoială, antipatia, ca şi simpatia de altfel, poate duce pe un om deştept la cele mai neprevăzute distracţii. Dar Fay nu ne lasă să respirăm.
El stăruie astfel: „cartea doamnei Pouquet ne arată că încă din timpul gloriei complete şi al maturităţii lui France, spirite virile şi libere, ofensate de atitudinea lui, se depărtară de dânsul”. Aceasta se dovedeşte, crede Fay, din scrisorile „admirables et touchantes” ale lui J.M.Coulangheon. Cine a

fost J. M. Cuolangheon? A fost un „noble jeune homme”; şi Fay exprimă deosebită recunoştinţă doamnei Pouquet pentru a fi pomenit cum se cuvine pe acest „precursor al posterităţii”. Cel întâi tânăr care s-a supărat pe Anatole France!... Desigur, sunt tot felul de glorii; e sigur, tot atât, că şi proclamarea lor atârnă de ciudate combinaţii de cauze şi motive.
Gloria lui J.M.Coulangheon, de exemplu, pe care acum o întemeiază Fay cu ajutorul delicat al doamnei Pouquet, n-ar fi deplin asigurată fără concursul postum al lui France însuşi.
Tinerii, printre cei din frunte aprigul şi inteligentul Fay, au făcut bine să denunţe, chiar cu asprime, cât de orb a fost France faţă cu originalitatea unor mari artişti din vremea lui. Totuşi, această judecată e necompletă, dacă nu ne amintim că artistul acesta a respins categoric obligaţia de imparţialitate la care pretind sau la care sunt impuşi criticii declaraţi la rubrica acestei meserii. Sainte-Beuve beneficiază de reputaţia unei inteligenţe literare incomparabil mlădioasă. A fost cumva acest critic, predestinat şi consfinţit, măcar atât de drept şi de inteligent faţă cu Balzac, cu Flaubert, cu fraţii Goncourt, cât a fost France cu simboliştii? Întrebarea mea nu are alt scop decât să arate că, până acum, zgomotul ostil al tinerilor nu-i decât semnul unei iritaţii ideologic-sentimentale, din care lipsesc doar numai motivele curat litarare.
Dar s-a rostit şi universitatea asupra mortului acestuia tulburător. Profesorul Giraud de mult încă scrisese despre France — cu mai multă chibzuinţă, fireşte — toate negaţiile pe care tinerii le descoperă astăzi cu exagerată indignare. Deunăzi, acest profesor făcea socoteala glasurilor care s-au ridicat, după moarte, contra sau în favoarea omului mai mult decât a scriitorului. Fără să uite dezaprobările moralistice şi politice cu care-l întâmpinase în viaţă, profesorul îşi accentuează acum mai tare admiraţia literară: „farmec subtil, indefinibil — darul stilului, şi acest dar e aproape tot în literatură — dacă stilul său e adeseori pastiş, trebuie să mărturisim că pastişul dus la o astfel de perfecţie aparţine geniului, Anatole France este incomparabil în arta, bine cunoscută clasicilor, de a topi în propriul său stil forme împrumutate de la alţii”. Giraud, criticul rău dispus de altădată, repetă astăzi laudele admise totdeauna de universitari, ca şi de publicul favorabil autorului. Aceste judecăţi sunt aproape tot atât de uzate ca şi fraza că Anatole France e sceptic şi discipol al lui Renan — formulă pe veci a celor cu totul de pe dinafara literaturii. E totuşi util să se noteze că astăzi un profesor, care altminteri se apropie de duşmăniile tinerilor — ale tinerilor pe care i-a dăscălit poate —, consimte să laude astfel.
Există un fel de comic, placid şi care abia pare că vrea să fie obsrevabil: acest comic este una din noutăţile cu deosebire sigure şi solide ale artei lui France. E altceva decât tradiţionala ironie fină a francezului — tradiţională până la banalitate: este o distanţă estetică nouă, de unde agresivitatea este exclusă; ridicolul implicat, iar nu scos cu zgomot la iveală. Inovaţia este considerabilă în estetica rizibilului. Dar aceste sunt amănunte pe care cei agitaţi contra lui France nu le pot lua în seamă. Mai caracteristică e

neatenţia acestora pentru imparţialitatea lui artistică. Clerici, militari, evrei, aristocraţi, financiari, profesori, servitoare, regalişti, francmasoni, mame de familie, fete publice camuflate, parlamentari, escroci, vagabonzi, procurori — France ni-i prezintă cu neobosită îngăduială, cu o distribuţie de lumină şi umbră atât de atentă şi dreaptă, încât e de bănuit că tocmai această anormală înţelegere şi toleranţă, această supremă noutate a artistului este unul din motivele care, nemărturisit, supără cu deosebire mulţimea oamenilor pe care-i mână pornirea simplistă de a lăuda şi ponegri, de a detesta sau iubi figuri literare tot atât ca şi pe cele reale.

Prin diversitatea tipurilor din aceeaşi categorie socială —preoţii, militarii, evreii din *Istoria contemporană* cu deosebire — Anatole France a înfăţişat, cu excepţională linişte artistică, lumea de mijloc, a realizat natural şi subtil promisiunea atâtor şcoli sau individualităţi literare de a reprezenta viaţa de toate zilele fără intrigă teatrală, fără catastrofă enormă. Acest artist „de săracă înzestrare” şi „lipsit de imaginaţie” ne-a dat pitorescul istoric, atât de splendid în eleganta lui autenticitate, din *Komm l'Atrébate,* din *La rôtisserie de la Reine Pédauque*, din *Viaţa Ioanei d'Arc*.

Fără îndoială, France a făcut multe mofturi în arta lui, mai puţin în atitudinile lui politice. Dar nu de aici e gâlceava. Şi poate nici chiar de la persiflajul lui stăruitor — poporul său e pregătit ca nici un altul pentru farmecul negării iscusite —, ci bogăţia de raţionalitate neobosită pe care a revărsat-o peste stupidităţile patetice şi autoritare sperie fără scăpare mulţimea capetelor seci, exasperează pe infirmii inteligenţei, ironic dotaţi de natură cu temperamente excesive. E păcat că oamenii ca Fay ajung să facă jocul Trublionilor.

Dar situaţia nu e gravă. Şefii adoraţi ai tineretului, Maurras şi Daudet, acordă maestrului hulit o consideraţie deplin admirativă. Ei simt doar că arta lui France este un capital cu deosebire solid în tezaurul de glorie al spiritului şi, deci, al patriei franceze.

Din periodice

Despre scriitori romÂni - „CREAŢIE ŞI ANALIZĂ”

Cu răbdare profesorală, cu fină pătrundere şi inteligentă cumpătare, defineşte şi explică dl Ibrăileanu, în 32 de paragrafe substanţiale, caracterul şi procedările literare a 22 de scriitori. Pentru a da o idee despre varietatea exemplelor cercetate, aleg câteva nume: Gide, Ionel Teodoreanu, Dostoievski, Marcel Prèvost, Brătescu-Voineşti, Proust, Spiridon Popescu, La Rochefoucauld, Agârbiceanu, Tolstoi... În faţa vieţii literare, dl Ibrăileanu a avut totdeauna o cuminţenie senină de biolog. De aceea, tot ce scrie el odihneşte de impresionismul iritat care ne domină cu exces, şi cărul nimeni, cred, nu i-a rezistat atât de bine ca dânsul. Odihna aceasta e salutară; ea dă ocazie spiritului ştiinţific să tempereze subiectivismul literar. Nu-i vorba să reabilităm de mult trecuta critică „ştiinţifică” cu rigidităţile el naive, ci numai de obligaţia neînlăturabilă de a ne clarifica impresiile, şi a ne completa înţelegerea prin comunicare cu sensibilitatea şi fantezia altora. Cultivarea impresiei în ea însăşi, fără a căuta să o determinăm cu ajutorul unor elemente intelectuale, nu-i decât o treaptă pregătitoare în teoria literară; iar negarea radicală a oricărei teorii este o atitudine de un impresionism astăzi perimat. Poţi să nu cultivi teoria — aceasta e o chestie cu totul particulară. Trebuie ştiut însă că teoretizarea este, în general, inevitabilă spiritului uman. Orice formulare implică, într-un grad oarecare, *teorie* — şi formularea, adică expresia, e peste tot fatală spiritulul nostru.
Procedarea dlui Ibrăileanu este rezultatul ultim la care tinde orice nevoie şi orice încercare de clarificare în materie literară.

* * *

În prefaţa romanului *Pierre et Jean*, Maupassant descrie două metode de povestire: accea prin analiză psihologică şi aceea a expunerii dinafară şi prezentării dramatice a persoanelor şi întâmplărilor. Dl Ibrăileanu deosebeşte aceste metode sub numirile: analiză şi creaţie. Cuvântul *creaţie* nu-l mulţumeşte, dar se hotărăşte pentru el fiindcă e cunoscut şi familiar. Analiza ajută creaţia, zice d-sa; cei doi termeni nu se opun radical unul altuia. Pe mine, cuvântul *creaţie* mă mulţumeşte cu deosebire, fiindcă obişnuit analiştii nu izbutesc să justifice pretenţia lor de a imagina figuri în stare să „concureze registrele stării civile”. Dl Ibrăileanu însuşi spune categoric acest adevăr capital pentru interpretarea şi clasarea operelor literare: „creaţia e superioară analizei. *Artă literară* fără analiză se poate. Fără creaţie nu.” Cuvântul *creaţie* precizează excelent această superioritate. Adeseori analiştii sunt tipuri hibride: *figurile* pe care le încearcă nu izbutesc, n-au justificare solidă, fiindcă nu figuri, ci stări sufleteşti l-au obsedat pe autorul psihologizant. Analistul promite fanteziei cititorului realizări de care singur nu-i capabil, şi aceste promisiuni, deşarte

şi repetate, irită şi plictisesc atenţia, dându-i necontenit orientări false. Analiştii sunt oameni care suferă de dragoste nenorocită pentru creaţie. Este de luat aminte că fracţiunile de artişti şi diletanţii sunt, de obicei, analişti. Taine e aici exemplu eminent: Graindorge, Etienne Mayran sunt încercări de invenţie literară complet nereuşite, scheme fără justificare interioară. Locul analistului este în aforism, în portret moral abstract, în eseu psihologic. Diletantul face, în mod firesc şi fatal, autobiografie, dezvoltă mahalagisme avantajoase despre sufletul lui — face adică, de bine de rău, analiză. Aici, cu deosebire, devine preţios cuvântul *creaţie,* aşa cum l-a întrebuinţat dl Ibrăileanu: el arată în ce direcţie trebuie căutată una din deosebirile fundamentale dintre artist şi diletantul literar. E de folos, cred, să amintim că psihologizarea are şi o cotă socială interesantă: se consideră semn de „distincţie” şi de „modernitate” să analizezi stări sufleteşti şi, mai cu seamă, să te analizezi. De aceea, în judecata vulgară, „psihologia” e socotită ca o superioritate literară absolută. Din exemplele şi discuţiile dlui Ibrăileanu reiese o critică solidă şi completă a acestei prejudecăţi comune şi puternice.

* * *

Psihologismul literar poartă cu sine o puternică tentaţie de a face ştiinţă; câteodată, se-nţelege, el e un simplu pretext pentru atitudini ştiinţifice.
Pentru studiul psihologiei literare, materialul cel mai complet şi mai original îl dă astazi Proust. Dl Ibrăileanu îl caracterizează, după terminologia d-sale, scurt şi exact: analiza lui Proust este creaţie. În adevăr, acest autor a obţinut un pitoresc psihologic nou, fixând amănunte sufleteşti la care poate nici un literat, pâna la dânsul, n-a luat seama, detalii dintre acele peste care trecem iute, uneori numai cu o uşoară mirare, socotindu-le puerile şi bizare. Proust întrebuinţează reminiscenţe şi asociaţii mărunte şi ciudate; omul comun, matur şi practic, simte un fel de jenă să le ţie minte, se fereşte să le formuleze, îi e frică să nu-şi compromită seriozitatea spiritului, dând atenţie unor astfel de ciudate mărunţimi. În lucrurile sufleteşti, ca şi în cele exterioare, atenţia obişnuită a literaţilor, cu atât mai mult a cititorilor, e atrasă numai de senzaţional. Proust „creează” tocmai cu ajutorul „nimicurilor” bizare; şi fiindcă, cel puţin în părţile de la începutul operei, el nu sacrifica nicidecum detaliul exterior în favoarea celui pur psihic, figurile lui sunt strălucit create. Mai pe urmă, atitudinea ştiinţifică invadează; figurile se desfac în grupe de generalităţi, detaliile nu mai apar localizate şi concrete, ci devin exemple care, oricât ar fi de ingenios extrase, nu mai pot opera efect artistic.
Astfel, opera lui Proust indică prin excelenţă descompunerea romanului: în locul acestei forme de artă, vom avea carnetul de note „interesante” şi variate fără margine. Acum vreo şaizeci de ani, Edmond de Goncourt, în prefaţa la Chérie, făcea romanului ca gen obiecţii, cerând înlocuirea lui cu informaţia conformă lucrurilor întâmplate adevărat, liberă de orice

preparaţie artistică. De acum încolo cartea va trebui deci să fie pur autobiografică; de cerinţele „estetice” pe care le satisfăcea romanul va purta de grijă, probabil, numai cinematograful.

* * *

Dl Ibrăileanu crede că rareori tipurile principale dintr-un roman „rămân în minte atât de conturate ca cele secundare”, şi explică aceasta prin însăşi mulţimea imaginilor în care ni se prezintă figurile principale. Această mulţime însăşi împiedică, zice dl Ibrăileanu, să se formeze o „imagine cuprinzătoare”. La fel se întâmplă în viaţă: „Această infirmitate, crede dl Ibrăileanu, e generală. Sunt tineri care, spre nenorocirea lor, ţin mai bine minte figura bărbierului decât pe a iubitei lor.” Nu admite dl Ibrăileanu că sunt oameni destui cu vizualitate intensă, care reţin natural multe imagini ale aceleiaşi figuri, foarte diverse şi totuşi energic conturate şi colorate? Eu, cel puţin, nu pot subscrie la generalizarea d-sale. Proust dă un exemplu perfect, în sensul dlui Ibrăileanu: spune că i se întâmpla să nu-şi aducă aminte figura Gilbertei, cu toate că o vedea zilnic şi era îndrăgostit de dânsa. Aceasta înseamnă, cred, că Proust avea vizualitatea slabă; lucrurile vizibile îl captivau numai ca semne de stări psihice, şi în acest caz, desigur, le vedea cu o rară inteligenţă. De altfel, el mărturiseşte categoric că nu era vizual. Despre Gilberta spune că-i uita figura fiindcă toată atenţia lui era fixată lacom asupra vorbelor fetei. Şi aici Proust se încumetă să scrie *on* în loc de *je*: *on attend la parole qui accordera ou refusera un rendez-vous*. Atât de greu e, chiar pentru un observator mare, să reziste ispitei de a imagina majoritatea oamenilor după tipul său personal. Proust era un groaznic tiran pentru sufletul amantelor şi prietenilor săi, şi, potrivit cu această orientare a intereselor sale sentimentale, imaginile vizuale rămâneau palide şi secundare. Alţi oameni însă, din contră, sunt fericiţi sau suferă de imaginile vizuale multe şi tari, care alternează în mintea lor fără a se concura şi a se reduce una pe alta.

„Imaginea cuprinzătoare” de care vorbeşte dl Ibrăileanu nu poate fi, cred, decât o schemă, clară, dar fără viaţă plastică, deşi, probabil, cu multă viaţă sentimentală. Generalizările în această privinţă sunt totdeauna riscate. Lucrul însuşi are mare îsemnătate pentru înţelegerea metodelor de creare, ca şi a felurilor de a primi arta literară.

Nu înţeleg bine de ce crede dl Ibrăileanu că din voluntarism şi din concepţia energetică actuală rezultă condamnarea doctrinei „artă pentru artă”, pe care d-sa o numeşte „un corolar al realismului”.

Arta este expresie, şi orice expresie e disciplinare. Faimoasa „impasibilitate”, de care s-a pomenit atât de mult şi atât de confuz, nu înseamnă nimic alta decât supunerea inevitabilă a „torentului” sufletesc către un sistem de expresie pe care l-ai ales. „Torentul” însuşi e inexpresibil. Arta e, cum e şi ştiinţa, „un langage bien fait”; şi nici un limbaj nu poate rezulta direct din impulsuri subiective, ci numai printr-o

intelectualizare a lor, în concepte sau imagini. Limbajul odată ales impune ascultare, şi această ascultare constituie ceea ce se poate numi obiectivitate. Arta pentru artă, formulă care, după cum cred, nu din vina ei a produs multă iritaţie, postulează tocmai acest fel de obiectivitate. Energetismul modern poate el emancipa cu totul atitudinile intelectuale — arta, şi de ce nu şi ştiinţa?...deoarece totul zace în unul şi acelaşi „torent" de energie — de acest postulat care se întemeiază pe anume legi ale vieţii spiritului, astfel încât „torentul" să se reverse în toată tumultuoasa şi confuza lui splendoare? Presupunerea îmi pare exagerată, şi justificarea ei nu îmi e clară.

* * *

Cu nemărginită mulţumire am citit ce spune dl Ibrăileanu despre Tolstoi — „Rusul genial". Rareori am simţit că înţeleg o impresie literară atât de complet, din adâncul experienţei proprii, ca acea cuprinsă în fraza d-sale: „am luat, după *Război şi pace,* pe *Fort comme la mort* al lui Maupassant, care-mi plăcuse la două lecturi anterioare. Mi-a fost milă şi scârbă de Maupassant cu pictorul lui şi cu doamna lui care nu vrea să îmbătrânească." Se poate altfel? Maupassant, în romane mai cu seamă, lucrează pentru *chic*. Adevărul artistic e înlocuit cu un *ideal* de distincţie şi de eleganţă combinat din estetica profană a oamenilor — cu deosebire a femeilor de lume — şi din visele actorilor, regizorilor, sau poate chiar a cusătoreselor sentimentale... Nu supăr prea mult, cred, pe dl Ibrăileanu, dacă spun că, pentru mine, şi Turgheniev se află uneori foarte aproape de această estetică: şi el confecţionează, destul de des, modele *chic.*
Despre inferioritatea femeilor ca producătoare de artă şi despre figurile de femei în romane, dl Ibrăileanu dezvoltă ingenios o sumă de adevăruri preţioase. Cred numai că acele deosebiri, îndeosebi inferioritatea artistică a femeilor, sunt particularităţi trecătoare. Femeile sunt silite să fie mult prea practice; de aceea rămân, obişnuit, secundare în activităţile de lux. Nu sunt diferenţe naturale în joc, ci istorice. Femeilor li s-a impus o estetică deosebită în orice manifestare a vieţii, şi această estetică este fundamental contrarie adevărului artistic. Dar în această privinţă, transformarea a început. Ar putea dl Ibrăileanu spune hotărât că *Voica* Henriettei Stahl e scrisă de o femeie, dacă i s-ar prezenta cartea fără nume de autor?

* * *

Am adnotat o mică parte din cele scrise de dl Ibrăileanu. Articolul d-sale e neobişnuit de bogat în sugestii diverse şi puternice. Trebuie citit îndelung şi recitit, în doze mici, cu îndărătnică atenţie. E prea serios lucrat pentru a fi tratat altfel.

G. IBRĂILEANU: „STUDII LITERARE”

(„Creaţie şi analiză” — „Caragiale” — „I. Al. Brătescu-Voineşti” —„Th. Hardy” — „M Sadoveanu” — „Otilia Cazimir” — „Panait Istrati” — „K. Michaëlis” — „Voica” — „Eminescu”). Bucureşti, Editura „Cartea Românească”, 1930.

„Cu răbdare profesorală, cu fină pătrundere şi inteligentă cumpătare, defineşte şi explică dl Ibrăileanu, în 32 de paragrafe substanţiale, caracterul şi procedările literare a 22 de scriitori... În faţa vieţii literare, dl I. a avut totdeauna o cuminţenie de biolog. De aceea tot ce scrie el odihneşte de impresionismul iritat care ne domină cu exces, şi cărui nimeni, cred, nu i-a rezistat atât de bine că dânsul... Procedarea dlui I. este rezultatul ultim la care tinde orice nevoie şi orice încercare de clarificare în materie literară.”

Cuprinsul rândurilor de mai sus, scrise de mine (în *Adevărul literar* din 1926) la apariţia studiului *Creaţie şi analiză* în această revistă, mi se accentuează mie însumi şi mai mult acum, când am recitit bucata împreună cu celelalte strânse în volumul pe care-l anunţăm. Înconjurate de atâtea exemple, ideile discutate în *Creaţie şi analiză* se valorifică intens.

Este în spiritul domnului I. o minunată combinare de răbdare cu vioiciune. Argumentarea lui e şi clară, şi subtilă; concluziile sunt, nu ştiu cum, atât de frumos răspicate fără a fi vreodată prea simple. Maniera lui este un didactism superior rafinat; e în el o capacitate surprinzătoare de a prevedea şi dezvolta toate punctele unui subiect, fără a-l întuneca şi fără a obosi interesul cititorului. Să fii absolut clar, fără a fi prolix, este taina dlui I.

Această putere de a cerceta liniştit, de a desface cu răbdare şi a generaliza fără prevenire se dovedeşte eclatant chiar prin diversitatea aproape paradoxală a exemplelor cercetate unul lângă altul: Tolstoi, Agârbiceanu, Dostoievski, Brătescu-Voineşti, Proust, Marcel Prévost... Este obiectivitatea în plin, sau, cu un cuvânt mai potrivit în materie: e un amestec fericit de generozitate cu dreptate. Mie, cel puţin, îmi pare indispensabilă o generozitate nesecată, pentru a prepara un aşa de substanţial exemplu, cum face dl I. cu perechea Irina—Litvinov a lui Turgheniev. Acestui Feuillet-Bourget rusesc, cum e Turgheniev în *Fum* — şi în altele! — dl I. trebuie să-i dăruiască din fantezia lui prea binevoitoare, pentru a putea obţine apoi din el atât de frumoase exemple spre ilustrarea artei psihologice.

Dacă Taine a zis vreodată textual, în formulă atât de simplu populară, că „de la tragicii greci n-a mai existat scriitor că Turgheniev”, nu rămâne decât să notăm această memorabilă ciudăţenie. De altfel, îmi pare că istoria literaturii ruse a casat de mult formula indistinctă pe care o repetam aproape toţi acum patruzeci de ani: Turgheniev-Tolstoi-Dostoievski. În fond, Taine n-a acceptat niciodată pe Flaubert, de exemplu... De ce oare, în necrologul asupra marelui critic, Anatole France a scris vorbele: îl n’avait pas l’esprit literaire?

Memoriul acesta introductiv al dlui I. nu e de citit, ci de studiat. În el e dezvoltat unul din cele mai fundamentale capitole din teoria artei literare; este în definitiv un magistral tratat de metodă. Împreună cu nota, atât de completă, despre numele proprii în Caragiale, şi cu minunatele observaţii asupra versificaţiei lui Eminescu, studiul despre *Creaţie şi analiză* ţine mai mult decât jumătatea volumului. Aceste trei bucăţi dau cărţii substanţa hotărâtoare.

Dl I. este, mi se pare, cel dintâi între învăţaţii noştri care s-a specializat în studierea unui scriitor: un „Eminescu-Forscher" în cea mai apuseană semnificare a cuvântului. Şi filologic, şi literar, dl I. e aici autoritate.

În două foarte deosebite feluri se studiază versificaţia. Cel mai vechi şi mai obişnuit constă în inventarierea curat fonetică a structurii versurilor. Aşa fac filologii de când lumea: pe dânşii îi interesează doar gramatica; şi versul este pentru ei un izvor al istoriei sunetelor, şi atât.

Aşa se învaţă şi în şcoală, aşa-numita metrică; ca şi cum versul s-a născut dinadins pentru că să aibă grămăticii de unde să mai studieze sunetele. Este drept că în vremea veche, formele versului erau strict impuse după genuri; dar posibilităţi de a diferenţia expresivitatea au existat, în deosebite grade, oricând.

Boeckh, maistrul filologilor moderni, a numit, semnificativ, metrică „gramaticală" inventarierea mecanică a regulilor versificării. Totuşi grecii din vremea de plină productivitate poetică au ştiut doar bine ce este expresivitatea versului, şi au şi numit-o cu un cuvânt deosebit: „ethos". Numai studierea versului din acest punct de vedere interesează interpretarea şi istoria propriu-zisă literară. Cealaltă priveşte numai pe grămătici. Cercetarea caracterului „etic" al metrilor este centrul de greutate al metricii, căci prin aceasta numai metrica intră în cuprinsul stilisticii — zice Boeckh. „Patruzeci de ani am studiat metrica şi muzica veche — spune Théodore Reinach în prefaţa manualului său de muzică greacă — şi nu ştiu să scandez adevărat o odă a lui Pindar sau un vers al lui Bacchylides." A scanda „adevărat", înţelegem: a-şi da seama de frumuseţea versului, adică a actualiza valoarea lui muzicală, deci expresivă. Poate că aici, că şi în alte părţi ale studiului limbii, literaturile vii vor aduce servicii pe care nu le-au putut aduce cele moarte.

Dl I. ne dă un exemplu rar şi preţios de asemenea cercetare a expresivităţii versului, descoperind o sumă de amănunte în întrebuinţarea măsurilor şi în dispunerea accentelor, în legătură cu cuprinsul reprezentativ sau afectiv al versului. Cine va alătura studiul lui Alexandru Bogdan despre metrica lui Eminescu (în *Anuarul institutului de limba română* din Lipsca, 1904) cu notele dlui I. va avea în faţă exemple, nu se poate mai clare, de metrică gramaticală şi de metrică literară.

În cursul anului acestuia se va publica, probabil, *Dicţionarul numelor propri*i rămas de la Caragiale. Publicarea nu va putea decât să ilustreze analiza dlui I. asupra numelor proprii cunoscute din comedii şi nuvele. Dicţionarul pare a cuprinde atât notări cât şi construcţii de nume. Caragiale

construia nume, plin de respect scrupulos către realitatea socială care-i stătea model — şi, fireşte, acest respect a crescut cu maturitatea lui literară.

Numele proprii sunt caracteristice nu numai pentru indivizii care le poartă, ci şi pentru metoda după care se dau, deci pentru gustul şi cultura claselor sociale corespunzătoare. La noi vanităţile puerile încă nu s-au liniştit în această privinţă. Sunt clase cărora Napoleon Brănzău sau Ricard Dascalovici le sună elegant foarte. Nume de tipul acesta am fi găsit neapărat în Caragiale, dacă ar fi apucat să scrie isloria copiilor şi nepoţilor lui Jupân Dumitrache.

După nota dlui I., mă întreb, îngrijorat, ce mi-ar mai rămâne de spus despre *Dicţionarul numelor proprii* mie, în a cărui sarcină cade editarea lui. Mă gândesc însă că mi-e comod şi plăcut, în definitiv, să mă îndatorez la dl I. E om care are de unde.

CARAGIALE ŞI DOMNUL X

„Ah! Domnule X... cine eşti?

...D-ta trebuie să fii un om sever, aşa-mi închipuiesc eu; când îţi cade ceva scris în mână, trebuie să ţii sprâncenele tare-ncruntate... D-ta eşti un om nu numai învăţat, dar şi cult... D-ta, afară de prodigioasa noastră literatură naţională, trebuie să mai cunoşti din literatura universală, măcar pe cea europeană. D-ta trebuie să fi având gust subţire şi simţire adâncă... D-ta, aşa-mi închipuiesc eu, trebuie să fii mai-nainte om şi pe urmă român (că se întâmplă uneori şi alminterea); prin urmare, d-ta, român fireşte, trebuie româneşte să judeci omeneşte.”

Da, fără îndoială: Caragiale râde de Domnul X, încărcându-l cu atâtea daruri; totuşi, nu e de loc glumă că, pe Caragiale, Domnul X totdeauna l-a tratat foarte sever şi de sus.

„Hm! ce atâta vorbă pentru nişte comedioare...!” — am auzit zicând, acum douăzeci de ani, pe unul dintre junii eroi ai democraţiei, cum se zice, române, care pe atunci se umfla într-o nouă înflorire, elegantă şi importantă. Era un om cu deosebire iritabil tânărul care descoperea cu superioară siguranţă inferioritatea lui Caragiale. Cine ştie cum îl supărase vreodată scriitorul de comedioare! În adevăr, Caragiale avea o deosebită capacitate de a lovi fără să glumească, când incarnările diverse ale Dlui X îl plictiseau peste măsură. Pe cât era uneori de uşoară cordialitatea lui meridională, pe atât de aspru respingea autorul de comedioare pe domnii care-l năpădeau cu o intimitate nepoftită. Erau destui Domni X, care umblau să se împodobească afişând nerăbdător o prietenie, căreia căutau să-i dea, nelipsit, aer de protecţie. Înţelegi d-ta: venea frumos pentru un june bărbat de stat să bată pe umăr pe Caragiale, în colţ la „Gambrinus”.

Prejudiciul antic asupra artiştilor lua, fireşte, la noi, forme puţin delicate. Un bărbat politic, mă rog, îşi datoreşte elementar să nu trateze pe literaţi altfel decât cu superioritate ptotectoare; şi atunci este inevitabil să-şi viseze cu vremea superioritate absolută faţă cu scriitorul; îl critică şi-l învaţă cum trebuie să facă.

„Dintr-o baniţă plină cu mărgeluşe de toate colorile închipuite, un meşter mozaist poate scoate o minunată icoană; un om de rând ca mine, fără mare meşteşug, nici idei înalte, numai cu răbdare, aşezând mărgeluşe potrivit după două colori poate face pe masă figuri raţionale. Şi d-ta, Domnule X, oricât de sever, trebuie să recunoşti că — dacă intenţia mea n-a fost alta decât să-ţi facă pe un câmp roşu o cruce albă —, întrucât această intenţie este la limită îndeplinită, precum eu nu am pretenţie că ţi-am zugrăvit o Maica Precista, aşa şi d-ta, sever, dar drept, să n-ai pretenţie a obţine de la mine decât ce am încercat cinstit să-ţi dau. Tot mă gândesc: oare să fi aşezat eu mărgelele cum se cuvine după umila mea intenţie? Nu cumva şi eu, om bătrân, să fi luat ca un copil uşuratic un pumn de mărgele din baniţă şi, aruncându-le impertinent pe o foaie de hârtie, să-ţi zic în bătaie de joc:

Uite, D-le X..., cum eu, dintr-o aruncătură pe negândite, am nimerit să-ţi fac pe Mihai-Viteazul călare, fiindcă te ştiu patriot că şi mine!”
Toată neînţelegerea între arta lui Caragiale şi Domnul X este aici strălucitor simbolizată; adevărat, Domnul X, oriunde şi oricând, cere artistului un Mihai-Viteazul oarecare. Domnul X nu-şi poate închipui altă estetică demnă de domnia-să decât estetica formată din asemenea postulate eminent serioase. Mai ales că Domnul X, al nostru, cel românesc, este prin excelenţă bărbat de stat; şi prin urmare nu poate uita că prin comedii nu se întemeiază state. Şi Domnul X nu poate admite să fie întrerupt cumva de la această superioară activitate a domniei-sale. A crezut Domnul X, în judecata lui totdeauna gravă, că, în scrierile lui Caragiale, nu se dă respectul cuvenit cetăţenilor serioşi, nici principiilor înalte, care dau trup şi suflet statelor. Aşa s-a organizat o opoziţie literară, cum s-ar zice, faţă de opera acestui autor de *farse* şi *comedioare.*
Cum era firesc lucru, Domnul X a fluierat teatrul lui Caragiale.
Îndată după prima reprezentare a farsei *D-ale carnavalului*, Maiorescu primise o scrisoare anonimă care zicea aşa:
„Domnule Maiorescu, — Te sciam om literat şi învăţat şi când am vedut că acea batjocură de piesă *D-ale carnavalului* a fost citită în cerculu D-tale am credut că are să fie ceva şi m-am dus s-o vadu cu familia mea. Ei bine, nu me aşteptam la atâta decepţiune şi batjocură. Nu te felicit că ţi-ai dus fata să vadă o asemenea farsă care este de o degradare a teatrului naţional şi care abia se poate juca la târgu Moşilor. Acèsta se chiamă Noua Direcţiune!”
Indignarea civică din care porneşte acest document o cunoaşte istoria literaturii române din alte diverse izvoare, cu prestigiu mult mai înalt decât simpla anonimă; ceea ce ne arată, foarte preţios, cum literaţii care denunţau şi sfâşiau *noua direcţie* erau una la suflet — câteodată şi la stil — cu „naţiunea”, aşa cum ea ni se arată în pateticul text unde cetăţeanul anonim mustra cu supremă indignare pe însuşi maistrul şcolii nenorocite.
Sunt curioase de tot, uneori, surprizele progresului. Farsele lui Molière sunt desigur mai ofensatoare mult pentru morala consacrată, decât ale lui Caragiale; dar Ludovic XIV avea deosebită slăbiciune pentru farsele lui Molière şi cerea adeseori să-i fie jucate la curte.
Severitatea Domnilor X din Bucureşti e încă mai teribilă atunci când se combină, cum zice Caragiale, cu un „gust subţire şi simţire adâncă”. Aici e un punct esenţial, unde estetica lui Ludovic XIV este categoric negată de estetica Domnului X, în anii 1885 şi următorii, la Bucureşti. Comparat cu Ludovic XIV, Domnul X are, în materie de artă şi gust, *le point d’honneur* straşnic de sensibil — are un fel de al şaselea simţ, mai delicat decât toate celelalte: simţul cultural naţional. Domeniul acestui simţ este domeniul pasiunilor celor mai vehemente ale domnului X.
Ca toate pasiunile, chiar cele mai nobile, şi pasiunile acestea, caracteristice Domnului X, îl fac pe acest domn să greşească. De exemplu, în rezistenţa lui dârză, naţional-culturală, faţă cu râsul artistului Caragiale. Domnul X nu

vede că e imprudent să arate atâta supărare, şi că se face suspect. Supărarea lui permanentă slujeşte să confirme mai tare decât orice că autorul de farse râde cu bună dreptate. Şi apoi supărarea Domnului X e atât de nemăsurată, încât el nu mai vrea să cunoască opera lui Caragiale până-n capăt.

Deoarece sufletul Domnului X e al unei majorităţi, el are norocul să pătrundă, în fugă şi vremelnic, chiar prin capete bune. Aşa a fost cu putinţă ca Gheorghe Panu să iscălească aceste vorbe ciudate: „Caragiale, de aproape douăzeci de ani, n-a mai scris altceva *decât oarecare siluete şi tipuri penru* Universul”.

Printre acele „oarecare siluete şi tipuri” se află figurile straniu întunecate cum sunt casierul Anghelache, Cănuţă om sucit şi tipurile de cerşetori, de un aşa curios humor posomorât, în *Ultima emisiune*; se află şi *Hanul lui Mânjoală*, o poveste care ar fi trebuit, pare că, să deştepte atenţia chiar a celor mai convinşi şi zeloşi Domnul X.

De ce, vă rog mult, uită, acum ca şi întotdeauna, atât de sistematic Domnul X, pe Popa Niţă din Podeni şi pe Cuţitei primarul, uită impresiile de natură din povestea hanului Mânjoloaiei; de ce uită pe Kir Ianulea, pe Ianuloaia şi pe Negoiţă, pe domnul Stavrache cârcimarul din *În vreme de război* şi pe frate-său popa, hoţul de cai?

Cum se poate să nu-şi aducă aminte Domnul X de atâtea icoane pline cu vârf de viaţa românească adevărată; cum, tocmai Domnul X, naţional-culturalul, poate să uite toate astea şi să ne vorbească numai şi numai de *farsele* lui Caragiale?

N-am ce face: Domnul X îmi e suspect. El poartă necaz otrăvit lui Caragiale, din pricina lui Coriolan Drăgănescu, din pricina domnului Nae Caţavencu, a tânărului Rică, a lui Madam Piscopesco... Pe Domnul X îl bănui că e grozav de pestriţ la maţe şi ţine minte unde l-a ars, fără să-i pese nici de adevăr, nici de artă — nici măcar de arta românească.

„PRIVIND VIAŢA”

„În scrisul tău destinat publicului, pune ideile tale, dar niciodată sentimentele tale, adică partea întimă a personalităţii tale, niciodată imaiginaţia ta, adică produsul imediat al personalităţii tale”.

Radicalismul acestui sfat care propune — nici mai mult, nici mai puţin — suprimarea poeziei, înseamnă o anticipare adânc originală asupra viitorului îndepărtat al scrisului literar.

Nu este exclus, cred, ca pudoarea sentimentelor şi a imaginaţiei să evolueze astfel, încât „produsele imediate ale personalităţii”, deci lirismul şi plastica poetică între altele, să nu mai fie publicizate. Printr-o delicateţe severă, nouă şi cu totul aleasă, experienţa personală va rămâne închisă în mândria tainelor intime. Rezultatele ultime ale elaborării ideologice, răcite de fierberile experienţei interioare şi turnate în forme prin care curiozitatea vulgară nu poate pătrunde, vor fi, singure, date mulţimii necunoscute. Atunci nu se va mai plânge poetul: *Mein Lied ertönt der unbekannten Menge*.

Dar pân’ atunci?

Vine greu cititorului să nu trateze colecţiile de maxime ca nişte memorii sufleteşti ale autorului. Însă celui care vorbeşte în public despre o carte de maxime a unui contemporan în viaţă, i se impune, credem, să facă abstracţie de acest caracter liric al maximei, care necontenit te ademeneşte a reconstitui biografia unui suflet, şi să respecte acele formulări abstracte aşa cum i se oferă. „Delicateţea, zice dl Ibrăileanu, este calitatea supremă şi cea mai rară a sufletului omenesc. Ea le presupune pe toate celelalte.” E desigur foarte greu a trăi şi a lucra conform acestei ierarhii a calităţilor. De exemplu: „uneori, din exces de discreţie, subliniem prin rezerva noastră ceea ce celălalt credea că trece neobservat, şi devenim indiscreţi”. Şi de loc nu-mi pare excesiv când dl Ibrăileanu spune că cine nu e politicos chiar cu animalele, nu are sufletul sus pus. Între puţinele achiziţii ale civilizaţiei, de care se poate mira orice pesimist, trebuie negreşit să aşezăm, ca pe una din cele mai admirabil paradoxale, şi delicateţea, cea atât de rafinat subliniată de dl Ibrăileanu. „O opinie contrară este o ofensă zice d-sa. Însă totuşi, după atât de lungi şi curioase silinţe, pitecantropul nu se dezminte: în sarcasm se perpetuează evident arătarea caninilor.

În mersul ei fatal şi nepăsător, natura e aceeaşi, în piatră, în arbore, în om, în toată materia.

Pentru om, legile naturii sunt că nişte curse complicate şi neprevăzute, printre care trebuie să-şi strecoare cele câteva kilograme de materie ce-i sunt împrumutate vremelnic. Prin crearea civilizaţiei omul n-a obţinut decât să înlocuiască instinctele cu inteligenţa; şi inteligenţa nu ajunge să împlinească ceea ce, fără osteneală, realizau instinctele. În adevăr, inteligenţa nu era născută decât pentru o adaptare incompletă a unui organism prea puţin complicat la un prea puţin variat mediu. Singurul

organ care a crescut, în evoluţia omului, este creierul. Există oare un alt animal căruia să se fi întâmplat aceeaşi nenorocire? Iar această nenorocire a omului cuprinde şi o batjocură: nu „generosul şi obiectivul elefant”, ci „isterica şi libidinoasa maimuţă” a avut creierul mai dezvoltat.
Omul, luminându-se, a ajuns doar să descopere ideea de moarte, să se înscrie pe sine în seria zoologică, să priceapă că pământul e un vremelnic fir de ţărână în infinit, să piarză credinţa în Dumnezeu. În centrul acestei dezvoltări complete stă „crima fundamentală a naturii împotriva omului”: conştiinţa unui Kant sădită într-un mamifer supus „legilor stupide ale materiei”, adică distrugerii totale.
Icoanei totale a distrugerii, singure „imaginile amorului, antidotul morţii, îi pot ţine piept”. Fără îndoială, manejele rafinate dintr-un roman de Bourget au aceeaşi încheiere ca „un anumit capitol” din *Descendenţa omului* de Darwin.
Totuşi, oricât te-ai amărî constatând că oamenii sunt gorile stupide, oricât te-ai dezgusta de om comparându-l cu strămoşul pitecantrop, oricât agerimea ta de observator te face să descoperi, în stările sufleteşti superioare, pe cele primitive şi inferioare, nu poţi să nu admiri „fantastica feerie clădită de sufletul omenesc pe instinctul cel *atât de van*”, chiar ştiind că „cele mai sublime strigăte ale poeziei nu sunt decât exprimarea ritmată a chinurilor provocate de o celulă, în râvna ei nesatisfăcută de a se întâlni cu o anumită altă celulă”.
Aşa se face că, din cele două sute zece maxime ale dlui Ibrăileanu optzeci şi două vorbesc de dragoste şi de femeie. Se-nţelege că nu e prea mult, dacă e vorba de antidotul unic al morţii, şi dacă, precum spune autorul, „literatura, aproape în întregime, nu-i decât zugrăvirea afacerilor amoroase”. Desigur, cu toată poezia sublimă, este în dragoste, ca pretutindeni, multă amărăciune; fiindcă şi dragostea trăieşte sub regimul războiului general, agravat prin faptul că femeia nu e numai fenomenul cel mai deosebit de bărbat, ci însuşi „contrariul lui”.
Filozoful care a zis: *homo homini lupus* nu ştia sau uitase că lupii nu se mănâncă între dânşii, decât la ultima extremitate; a calomniat adică lupii. Numai la mare nevoie se întâmplă să se potrivească lupilor formula *lupus lupo homo*. „Nu uita nici un moment că în orice raport cu oamenii eşti în stare de razboi: cu duşmanii, cu prietenii, cu cunoscuţii, cu străinii, cu femeia, cu iubita.” „Dacă eşti sincer înseamnă că, în războiul tuturora contra tuturora, ţi-ai uitat zalele acasă.”
Prima victorie a omului asupra animalului este ipocrizia: astfel începe stăpânirea de sine. În afară de forma specială a ipocriziei, stăpânirea de sine este o achiziţie foarte nestabilă. Sub învelişul şubred, sălbăticia stă gata să izbucnească. După cum de mult s-a observat, dacă oamenii şi-ar pătrunde gândurile unul altuia, s-ar piti fiecare în vreo ascunzătoare nebănuită.
Omului gânditor, nebănuit de vanităţile valorificării exterioare, îl este rezervată o deosebită plăcere, „divină” şi „subtilă”: „a exulta de orgoliu şi a

purta în acelaşi timp masca celei mai desăvârşite modestii, aşa ca să poţi mistifica pe ceilalţi până acolo, încât să se poarte cu tine condescendent şi protector; a fi simplu, modest, naiv, supus, prevenitor, a avea aerul că înţelegi puţin sau nimic din ceea ce ţi se spune, dar în acelaşi timp a înţelege tot şi a privi totul cu detaşare şi cu o liniştită ironie; a te arăta mic şi umilit, cu sentimentul distanţei dintre tine şi ceilalţi”.
Întrucât, vorbind despre asemenea priviri asupra vieţii, e loc să pomenim de izvoare, se poate spune, cred, că Schopenhauer şi pozitivismul au fost educatorii pe care dl Ibrăileanu i-a verificat, în experienţă proprie, cu o deosebită pătrundere şi delicateţe de simţire. În cartea aceasta ne reapare lumea gânditorilor şi a poeţilor din a doua jumătate a veacului trecut. O surprinzătoare abatere de la ideile pozitiviste ne întâmpină în aforismul care spune: „Timpul nu iartă. Cu fiecare clipă în copilul acesta candid se tot aprinde conştiinţa, flacăra palidă şi rece, dar care veştejeşte şi usucă”. Despre „candoarea” copilului, pozitivismul gândeşte altfel. Denunţarea aceasta rousseauistică a conştiinţei *care veştejeşte şi usucă* nu mi-o pot clarifica.
Ceea ce mai ales face, probabil, că atitudinea faţă de viaţă, apărută şi fixată în intelectualii europeni de pe la 1850 încoace, nu mai este a generaţiei actuale, este că în ea nu mai primează intelectualii excesivi cu amărăciunile lor caracteristice. Această generaţie vrea să trăiască. Pentru dânsa „problema cea mare a vieţii” nu mai poate fi moartea. Forţând înţelesul, putem spune că acum, nu numai „în lume”, ci şi în ideologie, „prioritatea” o are „prostia”.
Şi dl Ibrăileanu pare a se adresa deosebit acestor tineri de astăzi, şi cu totul în sensul lor, când, în ultimele rânduri ale cărţii sale, spune: „nu te certa cu viaţa, nu face pe cimpanzeul abstract”. Nu e aici ca o amendă onorabilă a unei generaţii? Dar nu lasă dl Ibrăileanu pe tineri numai cu atât.
În faţa „fantasticei feerii” clădite pe instinctul cel „atât de van”, pesimistul idealist nu uită unele adevăruri vitale şi agreabile. De exemplu, zice el aşa: „Printre pisici, cunoscute prin îndelungatele lor maneje preliminarii în amor, sunt unele care, ca şi oamenii lipsiţi de prejudecăţi întârziate, suprimă orice preludii şi merg drept la scop”. Aceasta e desigur o înţelepciune zâmbitoare. Iar dacă „amorul, ca şi soarele, e un singur moment la zenit: în momentul primului da”, atunci dl Ibrăileanu poate fi consacrat ca un delicat şi magistral inspirator de donjuanism. Este foarte probabil că citind: „Fată, pe care ai iubit-o la optsprezece ani şi n-ai mai văzut-o de atunci, o iubeşti toată viaţa”, un tânăr de astăzi va strânge din umeri, va surâde şi se va depărta repede de această observaţie stranie; dar i se va lumina faţa văzând că şi intelectualii mai mult ori mai puţin certaţi cu viaţa te fac să crezi că cea mai bună înţelepciune în dragoste este să cauţi a trece cât mai des prin „zenit”.

„POPI”

42 de grade la umbră — cer de sticlă sinilie — lumină cruntă pe ziduri şi pe uliţe albe — obraze şi braţe măslinii şi ochi atât de negri încât irisul se confundă cu pupila cu priviri continuu intense ce obosesc „ca spectacolul unui braţ dureros de încordat” — praf de marmură peste tot — dar peste toate: politică. Politica e mai tare chiar decât flirtul cu romanţe, ce formează, cum s-ar fi zis altădată, „subiectul” povestirii domnului Teodor Scorţescu.

Popi — amuzant nume, de copil sau de păpuşă. În perfectă armonie cu bisilabul acesta infantil, este nasul lui Popi — „nas naiv, puţin ridicat; nas pueril, de nevinovată ştrengărie”. Popi s-ar rezuma, pare că, în desenul acestui nas simpatic de nespus, dacă n-am şti-o întreagă, în toată drăgălăşenia de baby încântător. „Priveam picioarele mici ale lui Popi, refugiate lânga peretele vagonului, se vede cu scopul de a demonstra atenienilor lipsa oricărei intimităţi cu vecinul lor. Piciorul, uşor cambrat, se termina printr-un genunchi rotund ca un măr domnesc, dezgolit de rochia scurtă. Coapsele ample, arcuite cu graţii de liră, contrastau cu umerii mici care dădeau o impresie neaşteptată de fragilitate”. Ajunge însă o romanţă, cântată înfocat, cu zdrăngăn surd de ghitară, şi bébé-ul se preface în *grande amoureuse:* „cu ochii dilataţi, cu gura întredeschisă, cu pumnii strânşi, Popi privea pe Spyros”. Totuşi nu în braţele cântăreţului cade frumoasa carfiotă. Ea e constantinistă: cântăreţul, venizelist. Cântăreţul, domnul Spyros Valaginos, un refugiat din Smyrna, unde şi-a lăsat casă şi avere pradă curzilor şi soldaţilor lui Kemal, este un levantin perfect, cu buzunarul plin de paspoarte de diverse naţionalităţi, dar gol de orice alte valori. Pentru două sute de drahme pe seară, cântă romanţe sub fereastra lui Popi, în favoarea tânărului străin, neexercitat la canto, dar gata să piară de insolaţie în aşteptarea unui ceas păstoresc. Domnul Spyros, cum se întâmplă oricând în asemenea jocuri, se îndrăgosteşte pe cont propriu de simpatriota sa fragilă şi ardentă; şi neapărat îi destăinuieşte îndată că el e cântăreţul de sub fereastră şi nu tânărul străin care-l plătea. Însă dacă domnul Spyros are glas frumos, tânărul străin e băiat foarte de duh. Pătrunzând în casa lui Popi, tocmai când norocul stă să zâmbească foarte de aproape cântăreţului levantin, tânărul, arătând pe Spyros, exclamă viclean: „Recunosc că acest înfocat regalist a fost mai tare ca mine!” Levantinul e supralicitat, iar Popi e biruită de *blufful* politic... Pentru a-l convinge să-i închirieze glasul şi ghitara, străinul minţise energic lui Spyros că persoana este şi ea venizelistă. Fiindcă smirniotul pusese condiţie din capul locului:„Vreau să ştiu care e culoarea politică a casei”. Puterea magică a politicii nu se opreşte aci. Popi rămăsese mută şi rece, după plecarea lui Spyros: fusese prea greu lovită, şi dublu: ghitaristul conspirase cu străinul, ca s-o joace, şi era şi venizelist. Iată însă că, de departe, se aud în noapte glasuri piţigăiate de copii strigând nu se ştie ce. Glasurile se apropie. Sunt copiii care se

întorc de la locul de execuţie al miniştrilor gunarişti — şi strigă de vânzare oscioare fărâmate din ţeasta unuia dintre împuşcaţi. A trebuit să leşine fata, şi, după toate bunele reguli, o fată nu poate rămâne leşinată prea mult. „Gemu uşor, şi îşi întinse braţul pe lângă gâtul meu, cu o mişcare de vis”. Putem cânta ca în *La Belle Hélène*: „Puisque ce n’est qu’un rêve...” Popi, divorţată după doi ani de căsnicie cu un egoist, pasionat de afaceri şi cartofor, zisese hotărât: „Vreau să fiu iubită”. Cu toate aceste tânărului ea îi vorbeşte mult, şi fără cochetărie, de durerile ei politice; i se dă, în sfârşit, zdrobită de ceea ce în mintea ei este o grozavă catastrofă a patriei eline. Iar dragostea vulcanică a lui Spyros pe loc se preface în scârbă, când află că femeia e gunaristă, şi dezgustat îi întoarce spatele zbierând: Zito Venizelos!
În 1862, Emile Gebhart, proaspăt sosit în capitala Greciei ca elev al şcolii franceze din Atena, dă peste o revoluţie — răsturnarea regelui Oton. Zito i Elefteria! Zito i Dimocratia! Muzici. *Marseilleze* pocite. Soldaţi beţi. Cu zece ani înainte, Edmond About se făcuse celebru cu pamfletul lui despre *Grecia contemporană*. About incarna, în sumara lui satiră burgheză, reacţia contra filoelenismului romantic. Cartea e plină cu generalizări de reporter grăbit. Bine închis în bunul-simţ francez, tânărul normalian era izbit de păcatele unei lumi cu totul străine — lumea unor robi seculari ai turcilor — şi n-a văzut decât păcate şi uriciuni. Multe din acestea le-a văzut bine. Gebhart confirmă foarte plauzibil pe About, şi acum Teodor Scorţescu pe Gebhart, tot atât de plauzibil. Amintim aceasta, pentru că Popi va stârni, mai întâi şi irezistibil, curiozitatea cititorilor prin partea ei informativă. Adică: pe care cititorul în general binevoieşte să o considere ca informativă. Însă aceasta e o confuzie. Arta nu informează. Când nu e pur fantastică, ea, inevitabil, operează şi cu date sau imagini care, în experienţa noastră practică, sunt fireşte localizate în timp şi în spaţiu. Dar, pentru că artistul a nimerit să treacă prin Atena, o nuvelă lucrată din impresii de acolo nu devine cu nici un preţ colecţie de generalităţi despre viaţa grecească. Este vorba numai de motive ce au a figura într-o construcţie artistică.
„Sub soarele amiezii... Marea Egee, cu albastrul ei violet şi compact... se străduia să intre în cadrul unei cromolitografii.” „Oraşul strălucea, alb, atât de alb încât părea că pozează la magnezium pentru un film fără sfârşit.” „Limpezimea fără seamăn a cerului atic scotea din fiece nuanţă o licărire delicată şi precisă, şi întregul peisaj strălucea ca imaginea proaspătă a unui apţibild”. „Noaptea nu era decât o zi mai uşoară, mai pură, mai albastră, în care umbrele de cerneală ale copacilor, tăiate de un foarfece exact, se lipeau pe fâşia albă a şoselei.”
În sistemele aceste de imagini, asemenea unor desene muzicale, tânărul maestru povestitor ne dă calitatea vizuală a lumii în care ne va face să trăim. În acord cu peisajul de crudă lumină, el face ca lumina aceasta să ne ardă: „aerul înfierbântat învăluia trecătorul într-un giulgiu de foc — pe trotuar mă înghiţi cuptorul orbitor al străzii — simţeam pe ceafă nişte plăci de metal roşit — mă trezi un strop de sudoare care mi se prelinse brusc pe bărbie”. Printre aceste icoane de arşiţă şi lumină pedepsitoare, sunt aşezate

contrastele care vin să împlinească volumul impresiei totale. Popi spune: „dorm pe o saltea, în vestibul, unde marmura ţine răcoare. Mă plimb în lung şi în lat în cămaşa prelungă... cu picioarele goale pe lespedea răcoritoare.”
Imaginea aceasta, robitoare pentru povestitor, îl cuprinde halucinantă atunci când, „înfăşurat în cearşafurile clocotite ale aerului de afară”, aşteaptă în faţa casei lui Popi: „vedeam vestibulul de marmură în care ea se plimba noaptea cu picioarele goale pe lespedea rece”. Apoi o vede cu ochii, pe fereastră, vrăjită în faţa cântăreţului, „stând în picioare într-o cămaşă de noapte, roză, care se cobora până la pământ, atârnată la piept de două ţinte. Picioarele ei goale, albe, apăreau pe marmura lucie, tăiate de marginea cămăşii.”
Este vizibil cum efectele aceste de contrast, pe lângă funcţiunea lor plastică, accentuează, prin insistenţa lor de leitmotiv, răsunetul erotic al tabloului. Şi este vizibil că această *histoire d’une bonne fortune*, în cadru grecesc, este o superioară comedie. Fără îndoială, violenţa şi comicăria sunt două elemente tradiţional înregistrate de literaţii europeni din viaţa neogrecească, de la moartea romantismului naiv încoace. Această curioasă coincidenţă de elemente, comic şi violenţă, Scorţescu ne-o prezintă într-o concentrare artistică ce nu ştiu să fi reuşit încă egal vreunui alt meşter. În această compoziţie atât de armonică, el dovedeşte instinctele artistului de energică vocaţie, siguranţă de virtuoz deplin rutinat. Prezentarea ingenioasă a motivelor, amplificarea lor prin insistenţe savante, abilitatea în tranziţii şi contraste, echilibrul delicat între plastic şi dramatic, unitatea în care sunt atât de corect ţinute culori şi desene, şi, peste tot stăpânitoare, sobrietatea elegantă, înscriu povestirea lui Teodor Scorţescu la loc bun în inventarul artei narative europene.
Ca orice maestru, cu drept numit, Scorţescu modifică tonalitatea fixată de literaţii trecutului în tipul convenţional al grecului. Acest artist ştie să-şi domine ironia; comicul său e de bun-gust, ce opreşte orice pas spre vodevil şi vulgara caricatură.
Ne poate înveseli încă uneori ofiţerul elin al lui Edmond About, mustăcios cavaler muiat în fireturi care, duhnind a usturoi, suspină în mijlocul balului: *Zé souis céri des damouselles*. Însă păpuşa ne înveseleşte acum numai prin puterea amintirii unui râs de altădată.

„PARADISUL SUSPINELOR”

Mi-ar părea nepotrivit a vorbi cititorului curios de frumuseţe literară despre poetul Vinea, fără a-l preveni că arta acestuia e dintre acele care impune modificări în metoda obişnuită a cititului.

„Povestesc doar pentru mine, de bună seamă, dar şi pentru un cititor ideal, care ar găsi că sunt un interesant caz de umanitate”. Cuvintele eroului (paginile *Paradisului suspinelor)* sunt când memorii ale eroului, când istorisire despre erou. Să nu se grăbească cititorul a-şi fixa apetitul pe dezvelirea „unui caz interesant de umanitate”. Substanţa fermecătoare e în altă parte.

Adnotatorul memoriilor lui Darie înseamnă: „Sensibilitatea dureroasă a eroului s-a lăsat desigur condusă, în povestire, mai mult de acuitatea impresiilor conţinute, decât de ordinea cronologică şi de logica expunerii”. Deci, ziceam drept: nu la cazul interesant de umanitate, ci la expunere să luăm seama.

„Întâmplările somnului nu sunt fără însemnătate. Adevărul lor nu e mai puţin veridic decât al orelor de veghe... Imagini, senzaţii, emoţii, somnul oferă de toate, asemenea vieţii pe care ne-am deprins a o considera ca *propriu-zisă*. Realitatea lui e mai de preţ, căci e mai expresivă.”

Să însemne cititorul bine: e viaţa somnului. Înţelege şi nu uita. Dacă uiţi, ai să te superi, şi te vei apuca să aperi logica, intempestiv şi comic. „Dle Rosenthal, amator de rouă, cu pantofi de lac, pe pajişte, la ora asta? 0 trompă de automobil: la o parte, la o parte. Tropicele îşi reiau abluţiunile torenţiale, argint viu pe aripile verzi ale ferigilor uriaşe. Rochii roze. Aurelia şi copilul care nu mai doarme de focul bijuteriilor de strass. Maestrul Fascoli dezmiardă o elevă. 0 frunză traversează oglinda moartă... Şi somnul şi-abate ciocanul de puf.”

După reflecţiile despre relativitatea spaţiului şi a timpului, cu care începe *Sărmanul Dionis*, Eminescu are grijă să scrie că cititorul va clătina din cap... Genialul adolescent se simţea începător al unui scris de tot nou. Şi oamenii au clătinat din cap. Unii s-au şi supărat; cel cu mai mult bun-simţ şi cu multă carte — de exemplu Gheorghe Panu, publicistul, om cu diverse idei ştiinţifice despre literatură, şi foarte sever poeţilor, în numele ştiinţei.

Socot posibilă primejdia ca, în ultimul meu citat din poetul Vinea, un cititor să nu prindă de veste vorbele din urmă; „Şi somnul şi-abate ciocanul de puf”. Şi cititorul se va supăra de incoerenţa textului şi-aşa mai departe.

„De bună seamă sunt prea singur... şi acest *sunt* sună a pustiu... Singurătatea, ca o cutie de violoncel, geme. Printr-însa viaţa imperceptibilă ascunsă în lucruri se revelă.” Alături cu visul, tovarăşa lui preţioasă, singurătatea... De aici critica ştiinţifică poate porni o sistematică plimbare prin aleile explicărilor sociologice — cum adică omul a ajuns astăzi atomizat, îşi simte tare singurătatea, care va să zică; sau o şi caută, când se întâmplă. E aşa, e şi altfel: o mulţime de actuali — şi ce actuali! — scriu

foarte sociabil. Cântăreţi de cor, supuşi, abili, artişti practici. Atunci trebuie încă o altă explicaţie, contrară, dar tot frumos sociologică. Toate astea sunt treburi foarte ştiinţifice; dar cam grăbite. Şi n-au a face. Cartea de care scriu aci este un exemplu bun, cred, că — n-au a face.
„...Cine sunt eu? întrebarea cobora ca într-un puţ. Ciutura nu mai spărgea suprafaţa-oglindă, să se umple de ea ca înainte. Cine sunt eu, eu Darie, eu... şi mă crispai cu deznădejde de silabele numelui deşert şi care nu mai corespundea nici unei realităţi intime. Vrui să strig, dar îmi fu teamă de zgomot, teamă să aflu că glasul putea să nu fie al nimănui din clipa în care nu mai avea nici un sens să fie al meu.”
Este risipirea fiinţei, aşa cum se face ea în vis şi în singurătate. Şi risipirea aceasta e poezie şi e frumuseţe. În această risipire, fatal, impresiile se ascut. Aceasta e logica acestei arte. Să nu ne irităm, ci, înţelept, să ne pregătim pentru plăceri şi înţelegeri nouă.
Artistul Vinea ne vorbeşte de „dificultatea de a smulge şi a închega în potriviri de cuvinte, în ciuda şerpilor sintaxei, fermecaţi cu degete şi descântece de maestru”. Şi scrisul său echivalează strălucit delicateţea conştiinţei sale de artă.
Desigur, cititorul a început, pe aici, să ia seama că nu analizez, nu rezum, nu transpun. Arta de felul acelei pe care o face Vinea nu se atinge cu asemene operaţii. Însă rup ce străluceşte mai mult, şi arăt.
„Uşa locuinţei mele are uscăciunea icoanelor. Se deschide pe scara pe care atârnă, ca şoaptele, umbra.”
„Molii îşi iau zborul lor de flanelă prin amurgirea stătătoare.”
„...sub cadrul oval, la care se absenta, în palori inalterabile şi nepăsătoare, portretul bunichii. Acvarium de priviri stătătoare, în care sunetele urcau lin ca margelele, cu aer, lichide, spre nemişcarea suprafeţei. Asemenea apelor şi privirilor, sunetele iau forma vasului care le conţine.”
Ne-am înţeles: nu vă agitaţi aşteptând, logic şi cronologic, ce se va întâmpla şi cum se va sfârşi. Aci fabula şi, cu atât mai special, intriga anecdotică sunt, din principiu, detronate. Între acuitatea imaginilor pe care le naşte singurătatea, împreunată cu visul, şi fabula sistematizată este o relaţie răsturnată. Concurenţa nu se poate soluţiona decât printr-un sacrificiu. Orice artă nu e posibilă decât cu acest preţ. Aşadar: congediarea fabulei, îndeosebi a anecdotei punctate, este cuvântul unei alte enigme a artei, asupra căreia stăm să ne înţelegem. În schimbul fabulei, poetul întârzie, şi sapă, şi ciopleşte. Aşa poezia lui devine — studiu; şi cititorul e rugat atunci să fie serios, să renunţe la politică şi la interesele gospodăreşti ale sufletului său duios sociabil.
Şi Vinea e moderat şi, am zice: prudent. La el fabula e destul de aparentă; mai aparentă decât intenţiile fundamentale ale artistului. Încă!
Fără îndoială: în acea săpare studioasă a impresiei stă, implicată, congediarea fabulei.
„Tăcerea năştea ca un freamăt în urechile ei şi umplea casa pustie. Înfricoşată totuşi, îşi urmă paşii pe treptele trosnitoare până jos, trase

drugul şi deschise poarta sonoră pe lângă care trecea noaptea măreaţă din curte... Sub lespedea neagră a cerului jos, îşi răspundeau greieri, ţesetori subtili ai visului şi ai linişii.” (Vinea, în placheta: *Descântecul* şi *Flori de lampă*).

La aceste desene atât de delicate şi intense, trebuie o straşnică rea-creştere literară pentru ca, trecându-le în fugă, să-ţi înţepeneşti ochii spre: acum ce mai vine?

Ca să dăm acestei introduceri elementare încheierea poantată care se cere — cine ştie cine o citeşte! — mai spunem şi acestea.

Există cumva vreun imperativ, inteligent fondat, care să ne oprească de a scoate plăceri artistice din relativa „incoerenţă” a visului, din „exagerarea” impresiilor, din subtila „gândire” în pure imagini? Altminteri, rămânând în totul respectat gustul de a căuta voluptăţi literare — sau cine ştie cum altfel — în scrierea, lapidară sau lătăreaţă, dar negreşit logică şi cronologică, a dramelor dintre arendaşi şi ţărani, femei distinse şi moşieri sălbatici, boiernăşi sensibili şi orăşence perverse, în scurt a ceea ce se petrece, serios, în rărunchii naţiunii.

ARTĂ ŞI VIRTUOZITATE

Note elementare

„Între răzoare de spanac, / Varză roşie şi ardei... / Ascult un cântec de pitpalac, / Văd focul sub căldare la bordei. / Văd şi şanţurile în lung şi lat / În care argintul apei seacă, / Tot cerul e un argint viu picurat. / Luna stă între cer şi o creacă, — / Un fluier se îngână cu pitpalacul / Şi un greier se întrece într una. / Ce e mai frumos e spanacul / Şi pe urmă luna.”

Se vede uşor: în aceste strofe sunt o sumă de idei nepermise. Zarzavaturile şi, mai întâi, tocmai spanacul; apoi varză roşie, în sfârşit, ardei. În versuri, toate astea. Însă cântecul de pitpalac ce se îngână cu fluierul, pe-nserate, în peisaj potrivit, e fără nici o îndoială poetic. Asemenea „argintul apei”, „cerul argint viu picurat”. Şi luna — neapărat. Dar: „Ce e mai frumos, e spanacul şi pe urmă luna” — asta ce e? Răspunde ştiinţa literaturii: aceasta e intervenţie ironică, farsă, atitudine antilirică.

Vezi bine.

Totuşi, e permis a bănui că intenţia ironică, atitudinea antilirică, farsa nu sunt, prin voia lui Dumnezeu, cusururi absolute şi veşnice; nici măcar în versuri. Să fie morala versurilor mai definitivă decât celelalte morale? Cel puţin poezia vremii noastre nu pare deloc respectuoasă de asemenea definitivat; şi aceasta încă de la vechiul Heine. Numai severităţile ştiinţei literare sunt puţintel mai definitive, poate. Aceasta nu le sporeşte farmecul; nici măcar prestigiul... Şi dacă Adrian Maniu a vrut să facă un scurt poem didactic-satiric (vorbim astfel, pentru a încerca relaţii bune cu ştiinţa lilerară), o epigramă cumva adresată unor sisteme de frumuseţe literară ajunse la bătrâneţi putrede? Noi înlăturăm bucuros această presupunere. Simplu: artistul era dispus pe intervenţie ironică. Sau, în sfârşit, răzoarele de spanac, varză roşie şi ardei; argintul apei în şanţuri; argintul viu al cerului; luna — s-au nimerit a fi împreună, în o clipită a veşniciei. Atunci ironic e, dacă vrem, Atotputernicul; el a păstrat această ironie pentru a o descoperi unui poet european din veacul XX de la Hristos. Astfel îi place Creatorului să opereze: pe rând numai ne arată el faptele lui neprevăzute de mintea muritoare. Doar pe cel cu gândul prea mic îl lasă a vedea lumea isprăvită, tocmai bună de cenzurat şi clasat definitiv.

Maniu are măiestria cochetului. Ştie, cum puţini au ştiut, fermecătoria jocurilor de contrast, în idei, în imagini, în accente emoţionale. Exemplu desăvârşit îmi par cele trei strofe copiate la început. Vizualitate şi humor: adică Adrian Maniu.

Cu ce delicată ingeniozitate e construit ritmul larg, mişcarea *rallentando*, în perechile de versuri care încheie primele două strofe şi în prima pereche a strofei din urmă! E liniştea serii rurale; e şi calmul humorului, care ne aşteaptă în cele două rânduri finale, din ce în ce mai scurte şi mai uscate. Spanac — rezonanţă metaforică persiflantă; sonoritate colţuroasă, seacă, în finala cu măcăit batjocoritor: aci e maximum de contrast cu strofa centrală,

neumoristică. Virtuozitatea căreia i-a reuşit această construcţie nu e obişnuită. Economia interioară: fiecare rând — o enunţare vizuală aminteşte pe cea a poeziei chineze. E aceeaşi simplicitate în transmiterea pitorescului prin cuvinte. Fiecare rând echivalează o aruncătură de ochi. Comentariul despre frumuseţea spanacului „mai întâi” şi „pe urmă” a lunii cade dulce şi viclean pe o suprafaţă de impresii atât de paşnică, încât nici nu visează că ar putea fi tulburată. Un surâs brusc pe o figură de om ce părea a privi lumea fără gânduri... Iar peste vremuri, istoricii literaturii vor consemna, cu interes respectuos, o faptă românească din lupta care s-a dus, între mijlocul veacului XIX şi al celui următor, contra unor materiale şi dogme literare istovite milenar.

Ca să vedem puţin minuţiile în lucrarea unui virtuoz: tema e luna — „e mare ca o pată roşie”, e „pată de sânge”, „uriaşă boabă de mărgean”, „o hârcă de mort pe o pernă de catifea aurie”, „luna e un solz de peşte”, „luna e pe smaraldul cerului ca un arc fără săgeată, de culoarea cuprului odată argintat...”, „luna nouă: braţ de liră sfărâmată”, „un parantez deschis în infinit”. „Lipsa lunii: prin vrană se uită cineva”.

Atitudinile principale ale artistului Maniu: pitoresc pur — interpretare („parantez deschis în infinit”) — analogie umoristică („prin vrană se uită cineva”).

Şi aceasta: „Peştii sărind pe apă în amurg — Bobârnace melancoliei”. Aci ingeniozitatea devine profunzime; ceea ce se poate verifica divers în opera lui. Critica nemţească - şi, din ea, mai departe — zice de un poet sau artist oarecare, că e *geistreich*, şi prin aceasta rosteşte o condamnare numaidecât. Se observă, în aplicările acestui paragraf penal literar, că cenzorii poeziei nu iartă artiştilor să fie *geistreich*, decât prin idei nesărate. Cu procedarea aceasta a fost strivit, până deunăzi, Heine.

„ Cuminte,
Clatină urechile învechite,
Ca două limbi de ceas potrivite,
Să foarfece timpul zbieratului.
Şi seara cade. Înainte
Pe marginea satului
Casele se fac o clipă roşii.
Pentru că soarele s-a tăiat în spini”

— este *qeistreich*, desigur. Şi care animare poetică nu e — *geistreich*? Aşa, orice poezie, care nu copiază, e *geistreich*.

Ca să găseşti:

„*Amurg*. Dama cu camelii a scuipat sânge.”

„*Toamna*. Câmpuri verzi, luminoase, aşa cum descriu literaţii primăvara.”

„*Opalul*. Lapte stricat.”

trebuie să dispui de aptitudini ce, la un loc, se numesc, convenabil, spirit.

„Poetul însă ar fi vrut să scrie cu miresme de culori.Dar culori şi miruri se prefăceau în cuvinte negre, la fel cu toate civintele. Şi întreba pe Cel-ce-toate-le-a-făcut de ce nu i-a lăsat şi lui darul cel mare: însemnarea frumuseţii.” Dar ni se spune şi de „un mut care voia să tălmăcească prin semne zugrăveala unui altar”, şi de „un dascăl care adăuga înţeles semnelor prin care cel mut din naştere arăta necontenit spre icoană şi spre gura lui. Poate însă că pentru ceea ce voia să ne spună acum îi fusese luat graiul din început.” Maniu vorbeşte din pătimirile sale artistice de vizual blestemat. Poezia stă între zugrăveala mută şi cuvintele negre. E meşteşug iritant ca nealtul. Cântecul vorbelor — cântecul fizic — e o scăpare. Dar nu e toată scăparea. „Muzica suie tot mai sus, geometria gândului rămâne în urmă, ciudată ca râpile oarecum simetrice pe o planetă moartă... Trebuie să vie — spiritul. Astfel:
„*Avuzul*. Copilul bolnav face gargară, scornind din boala lui o jucărie nouă.” Schemă spirituală a unui poem care s-ar putea să fie extrem de *geistreich*, şi de loc să nu supere pe nici un om de bine.
Se mai poate bănui şi aşa: că acea iritare, căreia mai ales trebuie să-i fie simţitor un om ce vede atât de mult şi ascuţit, îl aduce pe Maniu să soluţioneze, uneori, prin intervenţie ironică.
0 citire în *Ceaşca de cafea:* „Fir subţire, un drum lung şi şerpuit se arată. Treci peste o apă întunecată, străbaţi limanuri pustii ce se prăvălesc într-o prăpastie în fundul căreia joacă bani. Dar zidul cu metereze greoaie şi porţi ferecate păzeşte toate intrările... Uite jos, codri îndesaţi şi întrecuţi peste munţi. Uite doruri blestemate, păreri de rău, nenoroc, zădărnicii şi semne de moarte. Răspântia rătăcirilor fără scăpare... şi singurătăţi ce tot nu aduc linişte până la urmă. Un stol mic de corbi poate că se mai răsuceşte deasupra unei spânzurători — aşa e scris! — altceva ce să fie?... Şi nimic nu se mai vede în ceaşca de cafea. Cred că era drojdle multă.” Finalul cade ghilotinant, ca pentru a pune capăt unei impacienţe intime a meşterului de cuvinte în plină generare de imagini.

* * *

Maniu are o naivitate de simţuri tot atât cât nu are — noroc! — naivitate de spirit. Se vede această putere naivă şi în efectele de percepere pură, şi acolo unde impresia simplă se amplifică prin înrudiri sau contraste:
„Cad stelele, fiindcă în ţări îndepărtate mor împăraţii — te-ai aştepta să auzi un zgomot ca al boabelor de sticlă, şi se scutură roua pe crengi.” „În întuneric, omizi brune se desprind, se încovoaie, se ridică tremurând, pipăitoare, şi încleştându-se se agaţă înaintătoare, şi vibrarea lor e cu toată odaia, în tot întunericul... O mână, cinci omizi unite de acelaşi gând. Şi vibrarea lor solfegiază în noapte. Fiecare deget soarbe sprijinul în zid şi suie urmat de nenumărate.” „A pierit luna, fără să lase vreun semn gândului. Acum nu se mai simte decât stăpânirea şuieratului întunecat, iar sus în tărie

o stea tremură atât de chinuită, parcă ar purta grijă pentru soarta ce se sfârşeşte. Încă un suflet rece, şi lumânarea din ceruri s-a stins pentru veci.”
După acestea — şi de nu aveţi timp (ceea ce e totdeauna păcat, dacă e vorba), citiţi, întreg, şi fără grabă măcar *Ciobanul bătrân*. „Între cimitirul vechi şi sat. / Mai stă bordeiul jumătate dărâmat, / Coperit cu stuf, cu găuri de un cot. / Dar înflorit cu rapiţă galbenă de tot. / Cu noaptea în cap, fără să mai ia nimic în gură, / Gata de drum cu o înjurătură, / Moşul alb mână oile satului la păscut / Nu pe drumul sur spre oraş pierdut, / Ci pe mirişti ţepoase, din care sar prepeliţe grase, / Şi prin arături în care urme de coceni sunt rămase, / Floarea tutunului roză rămâne în urmă, / Fluierul tremură, cântecul se curmă, / Din mersul încet, după iarbă mare, / Satul se micşorează în depărtare...” Şi dacă nu vă interesează amănunte, cum, de exemplu, în acest pitoresc strict, apare, pe alocuri schimbare bruscă de acord, metafora cu farmecul ei de apropieri subtil senzuale în sonorităţi ca şi în icoana vizuală („Ploaia ţese ţeapăn argint şi mătase”) şi, numaidecât, întoarcerea la impresia directă („Ploaia răpăie pe spinări aplecate. / Pătrunde prin saci şi se scurge pe spate”), vă veţi da seama, cel puţin, că aţi dobândit o impresie naţională curat. Câştig frumos, între toate. Pe deasupra, putem înregistra, noi, care avem obligaţii şi mai generale şi mai precise: atâta vedere, atât abuz, asemene mişcare, trecute în vorbe, cu lăcomie savantă de a apuca amănuntul, cu simţ atât de sigur al valorilor, cu o atenţie căreia nu-i scapă nici un accent perceptual, ne fixează o mărturie şi de vigoare artistică şi de virtuozitate, ce înfrumuseţează eclatant scrisul românesc.
Posibilităţile toate de artist şi virtuoz — senzualitatea energică şi delicată, gama intelectuală atât de bogată în analogii şi contraste, de la întunecat şi violent până la enormitate comic poetică şi la poznaş, o conştiinţă rafinată de valorile acustice ale graiului românesc — le găseşte cititorul bine deprins în orice duzină de pagini scrise de Maniu; însă mai sigur, cred, în afară de unele tablouri din J*upânul care făcea aur* şi din *Lângă pământ (În zăvoiul piticului, Drumul de noapte, Fântâna părăsită, Vedenie de toamnă, Înnoptare, Glumă de toamnă, Măgarul, Povestea din sat*), în *Poveştile necuviincioase* şi în *Întunecatele* din volumul, aproape de negăsit acum: *Din paharul cu otravă.*

* * *

E o virtuozitate care face ce vrea. Şi ca alţii, cum se poate vedea în perfecta aplicaţie tradiţionalistă din primele bucăţi în *Lângă pământ*. Maniu se joacă de-a Alecsandri, sau chiar de-a Eliade Rădulescu („...Şi focuri blestemate scot limba pe comori”... „Unde-i fi tu acuma, copilă de-altădată...”), sau şi de-a Eminescu („În inel de piatră sură, ape cercuieşte unde”). Dar, iată, independent de orice joc în felul altora: încântarea prin neaşteptat schimb de tonalitate, tempo şi figură ritmică în *Salomeea* — „Iese luna argintie ca un fulg de păpădie. / Scutură-te lună-n nori şi însămânţează stele. / Când o fi

la cântători...” „În cireşul din grădină greierul cânta. / Venea mierla — şi, blajină, îl mânca — şi fluiera”; rime populare ce izbucnesc printre versuri libere, libere în ritm şi în substanţa lor intelectuală. Poemul *Salomeei* străluceşte de frumuseţe nouă. Cu deopotrivă putere şi fineţe se întreţese spirit şi simţuri în această visare superb lucidă a unui deplin artist.

* * *

Arta lui Maniu s-a prezentat ca una din acele inactuale. I s-a aruncat, prin urmare, „praful din hala aprecierilor vechi”. El s-a spovedit: „trebuie să găsim de fiecare dată noul”, fiindcă „există o ruşine şi mai mare decât aceea de a vrea să fii original, ruşinea să nu vrei şi să nu poţi să fii”.
Aşadar, asupra lui, oficialitatea literară s-a încruntat sau a strâns buzele a dispreţ. Pe urmă a avut şi vorbe bune, când s-a părut că artistul ajungea, în sfârşit, la naturalul strămoşesc. Poet-privighetoare, în trei culori. Să notăm: cele trei strofe puse în fruntea celor scrise aici sunt apărute după ce pe artist îl considerau ieşit la limanul obligator. Nu sunt natural strămoşeşti, mi se pare; sunt însă natural ale lui Maniu. Cine nu se bucură că-l avem aşa cum este, comite, ne temem, ingratitudine de ordin patriotic.

O BIOGRAFIE, ÎN SFÂRŞIT - G. Călinescu: „Viaţa lui Mihai Eminescu”

De câţiva ani biografia e înnămolită în o situaţie delicată. Oamenilor cu spirit delicat, adică, ea li se arată în primejdie de a deveni o specie literară inferioară. Cu puterea deosebită pe care le-o dă momentul de faţă, romanul prost şi melodrama felurit deghizată au tras biografia în jos, spre treapta şi teapa lor grosolan falsă şi de gust mitocănos.

Fusese lungă vreme modă serioasă printre literaţi şi artişti, chiar de bună calitate, să dispreţuiască batjocoritor pe erudiţi şi metoda lor în întregime; acum, în zilele noastre, acest dispreţ a fost pedepsit, ironic, prin invazia biografiilor romanţate. Pare, orişicum, că a pregăti meticulos un memoriu pentru a fixa data naşterii unui om considerabil, zămislirea unei opere, vicisitudinile unui capitol sau ale unei strofe este o întrebuinţare mai demnă a puterilor mintale, mai isteaţă, şi în care e loc şi pentru bunul-gust, pentru tactul şi fineţea istorică, decât a petici discursuri sau scrisori, a îngăla dialoguri de dragoste pe seama poeţilor, artiştilor sau personajelor politice considerabile.

Erudiţii au fost constant recuzaţi pentru lipsă de congenialitate şi de simţ artistic; şi cei mai nespălaţi dintre diletanţi s-au năpustit la această formulă de descalificare a învăţaţilor, răcorindu-şi astfel inima de acrelile neputinţei lor esenţiale. Spre umilirea şi luminarea, nu a diletanţilor, incurabili şi neglijabili, ci a literaţilor şi artiştilor autentici, însă orbiţi tocmai pentru că sunt şi ei tipuri adânc specializate, s-a înfiinţat, ca o dinadins batjocură, camlota parodistică a biografiei romanţate, cu genialitatea ei de cafenea, cu fantezia din topor şi toate celelalte simulacre de talent care constituie pe scribul de calitate joasă. 0 masă europeană căzută până la un nivel intelectual şi estetic american a format terenul unde a putut germina şi înflori acest product de piaţă şi caricatural al spiritului istoric.

Orice om care socoteşte divagaţia drept infirmitate şi respinge orice metodă vulgar avocăţească, înţelege că nici un fel de interpretare, psihologică, estetică ori filozofică, nu poate avea loc înainte de a se fi dus până la capăt cunoaşterea amănunţită, subtilă şi elementară a obiectului. Pe artist, deprins cu viziuni totale şi ca unul ce nu ia seama la elaborările care preced acele viziuni şi le fac posibile, lesne îl supără procedările învăţatului, care, tocmai, sunt desfaceri şi preparări conştiente ale complexelor realităţii. Lesne vede artistul în procedarea erudită o profanare stupidă. Iar eruditului, neapărat, i se întâmplă să ajungă a nu mai vedea decât hârtia şi slova, şi el consideră ca reproducere întocmai a realităţii ceea ce, inevitabil, implică multă construcţie mintală; eruditul se imaginează adică mai perfect eunuc decât poate fi în adevăr. Netăgăduit, adeseori erudiţii au o foarte neroadă idee despre obiectivitate.

În zorul practicii, oamenii care fac muncă spirituală nu iau seama că orice cunoaştere se compune din percepere şi interpretare. Astfel cearta şi dispreţul dintre eruditi şi artişti se mişcă împrejurul unei neînţelegeri tipice. Calea cea mai sigură de împăcare ne-o arată constatarea că, îndeobşte, cerinţele diverse ale spiritului nu pot fi satisfăcute întreg decât prin colaborare; rar nimereşte natura să închidă, în pielea unuia şi aceluiaşi individ, un artist şi un învăţat. Când se întâmplă aceasta, ne găsim în faţa unei armonii excepţional preţioase: ni se oferă, în un asemenea spirit cu posibilităţi atât de diverse, un aparat de deosebită delicateţe întru cunoaşterea lumii. Înţelegeam mai sus, sub numele de învăţat, capacitatea de a observa realităţi şi a verifica observaţii; sub numele de artist, talentul de a le interpreta.

Acei care, împreună cu mine, simt că biografia este acum în criză de declasare, au astăzi prilej de rafinată satisfacţie: o carte românească ce ne vorbeşte despre Eminescu şi care este o faptă eminentă pentru realizarea biografiei ca atare.

Norocoasă superb este întâlnirea, în acelaşi om, a tinereţii cu virtuozitatea rutinată. Fizionomia istoricului literar G. Călinescu înviorează neaşteptat aspectul studiilor istoric-estetice în ţara noastră. Tânărul de care vorbesc ni se arată cercetător şi interpret cu înzestrări excepţionale.

Viaţa lui Eminescu este un caz ales de cercetare şi de reconstruire, laolaltă — un material, ca dinadins, pentru a stimula vocaţia de o rară desăvârşire a istoricului Călinescu. Discuţia informaţiilor este scrupulos erudită; reconstituirea istorică o înalţă, cu pătrundere de artist, un spirit care nu face un pas fără controlul delicat, precis, de izvoare.

Cum era de aşteptat, mahalaua literaţilor şi semiliteraţilor a îmbâcsit amintirea lui Eminescu, nu numai cu interpretări vulgar şi strâmb pioase, ci şi cu elementare neadevăruri. Aspru şi ager a răzăluit dl Călinescu aceste necurăţenii; şi, în marginile mărturiilor minuţios judecate, ne povesteşte faptele şi întâmplările, sigure sau probabile, care au alcătuit viaţa lui Eminescu. Iar din încheierile pe care le impun faptele închipuie, cu o imaginaţie de rară exactitate, portretul intelectual şi moral al omului. Liberă de răceala seacă a învăţatului ca şi de fierbinţeala copilăroasă a apologetului, istorisirea e minunat de vie şi minunat de prudentă. Rămân, cred, definitiv înlăturate naivele scheme ale criticilor socialişti ca şi explicările extrem idealiste, cum am zice, ale lui Maiorescu. În general preţioasă şi nouă îmi pare evaluarea lui Maiorescu, în această atât de îngrijită scriere: egal de drept ni se arată felul oarecum abuziv de a proteja, pe care criticul îl aplică poetului, dar şi speciala, aproape unica, înţelegere a superior cultivatului Maiorescu pentru gânditorul Eminescu. De Maiorescu singur, Eminescu nu avea nevoie să se apere cu ironic amabila formulă: „Asta-i o teorie care-i greu de înţeles” — cu care s-a scuturat de antiliterarul şi antifilozoficul Panu şi de ceilalţi.

0 întrupare de rare daruri: contemplativ şi activ; nesupus, cu o pornire supranormală, constrângerilor superficiale şi practice; fantast şi tumultuos,

punctual şi scrupulos; fanatic şi deplin liber în inteligenţă şi în gust, boala singură, ca o diabolică perfidie, l-a oprit de a culmina astfel, încât faima lui să răsune şi puterea lui să lucreze mult peste marginile ţării sale. Boala, poate, l-a şi restrâns mai mult în contemplare: „Poveşti sunt toate pe lumea asta”. Ce s-a pierdut în el a fost prea mare. Un torso omenesc, de o nesfârşită melancolie.

Nu e totdeauna atât de logică istoria, încât unei aşa minuni de om să-i trimită în urmă un vrednic povestitor. Această *Viaţă a lui Mihai Eminescu* îmi pare, în spirit cercetător şi învăţătură, în pătrundere artistică şi talent literar, una din cele mai reuşite cărţi româneşti.

PROZA LIRICĂ Grigori Sturdza: „Pygmalion”, Bucureşti, 1932

Asupra cuvântului „roman” sunt încă iritabili profesorii de literatură şi criticii cu apucătură şcolară. Ei cred a şti precis ce e un roman, după numărul de pagini şi după natura cuprinsului; prin această credinţă situaţia lor este, astazi, paradoxală. În voia lumii şi a timpurilor cuvântul acesta şi-a lărgit cu mare libertate înţelesul. Colecţii de scrisori şi memorii; dialoguri politice, filozofice, religioase; voluminoase istorii de familii şi povestiri dramatic strânse într-o sută de pagini, abundente expectoraţiuni lirice — se numesc, acum, liniştit, în subtitlu: romane.

Uzul adevărat ne arată că acest cuvânt, după ce va fi concurat sinonimic, destulă vreme, cuvântul *foileton*, se va îndrepta să însemne poate: carte, simplu — o întâmplare simetrică celei a cuvântului grec cu care europenii au ajuns a numi Sfânta Scriptură; numai că, la roman, mişcarea se face în sens opus, de la o semnificare specială spre una generală. Romanul este cartea favorită, e breviarul vremilor noi — cum se vede şi din format chiar. Supărările profesionalilor oficiali ai literaturii şi obiecţiile lor sunt acum de mult alături cu drumul. Romanul este cartea în care se găseşte una din materiile (obişnuit: mai multe, amestecat) rezervate subsolului ziarelor: Filozofie; Religie; Morală; Psihologie intimă, sau naţională, sau socială; Politică; Erotică; Satiră socială, naţională, literară — uneori satiră asupra unui singur om; Istorie văzută pitoresc sau interpretată filozofic ori psihologic; Impresii de călătorie şi orice fel de mulţumiri sau nemulţumiri, cetăţeneşti, domestice ori din viaţa adânc personală. Se cere totuşi, cu oarecare stăruinţă, pentru a corespunde titlului de „roman”, ca acest material să se prezinte, sau sub formă de naraţiune oarecum anonimă, sau sub formă de scrisori, de jurnal, de amintiri proprii ale povestitorului, care, în acest caz, ni se angajează direct autobiografic.

Este fatal ca, în materie de artă, termenii generici să devină tot mai de prisos; şi artistul şi opera vor să fie fenomene din ce în ce mai înverşunat individuale. Până la definitiva sa uitare, cuvântul *roman* figurează ca un jeton comod pe tabla jocurilor literare. Am notat acestea pentru a preveni, în cazul lui *Pygmalion* al lui Grigori M. Sturdza, obişnuita întrebare, cu pretenţii critice: e sau nu e roman ceea ce avem dinainte? Dacă au curs de roman dialogurile de tradiţie platonică ale lui France şi autoevlaviile lui Barrès...

Romanul personal a crescut prin colaborarea energică a femeilor: un costum literar favorit al apologeticii feministe în veacul XVIII, şi în general o formă de degajare mai mult sau mai puţin discretă — „la femme ne se déguise jamais, mais elle se voile toujours”, zicea cu subtilitate suspectă Madame de Genlis — a oprimaţilor de diverse calităţi, cum au fost până nu demult femeile, sau unii bărbaţi care s-au născut cu virtuţi consacrate ca

feminine. Naturile unde voinţa e în dezacord cu elementele real productive ale spiritului; suflete arse de ambiţii violente şi imprecise, de porniri care, cu acre zgândăriri se urcă până aproape de bordul hotărâtor al faptei expresive şi veşnic alunecă îndărăt, reînghiţite usturător. Astfel, fireşte, romanul personal e, adesea, accident de adolescenţă şi forma literară preferată a timidităţii sau mai mult poate a orgoliului pudic şi iritabil care o întovărăşte.

Romanul personal este neapărat o formă literară dintre cele mai ospitaliere; dar analiză psihică şi lirism i se cere, în orice caz. Proza lirică s-a desfăcut uneori din cadrul romanului personal şi a plutit de sine, vag imn autobiografic, ca în *Orphée* şi *la Vision d'Hébal* ale lui Ballanche, în *Centaurul* lui Maurice de Guérin.

Este de notat că, la Grigori Sturdza, romanul personal e redus la lirism cu o consecvenţă aproape fanatică. Avem aci încercarea de a păstra puritatea strictă a unei forme. Prin aceasta cartea obţine o savoare veche, curioasă; dar nu numai prin aceasta.

Sturdza fixează, ca izvorâtor al acestui debit pur liric, o figură de diletant absolut. Perfecţia desenului merge până aproape de marginile autoironizării, atât de scrupulos a inventariat autorul caracterele tipului.

Ficţiunea primordială: „Scriu numai pentru mine paginile aceste. E numai pentru mine tot ce voi scrie" — ne întâmpină cu surâs de sacrificiu literar de bătrânel, căzut în copilărie. Ca şi Sainte-Beuve, care, la 22 de ani, în *Joseph Delorme,* scria serios: „C'est sur le passé que je me rejette", liricul din *Pygmalion* cochetează intens cu farmecele dulci-amare ale trecutului. Şi iaraşi: „Când eram tânăr, scriam numai pentru mine". Acum, în maturitate, după ce a dat la lumină o sumă de cărţi, între care un *Cesar Borgia* (şi în oglindă, liricul îşi încearcă delicat asemănare fizionomică cu acel prestigios specialist al voinţei), revine în treacăt la scrisul „pentru sine".

„Mă plimb şi acum în pădurea scumpă copilăriei mele... Acum minunea se desprinde la fiecare pas sub îndemnul privirii mele creatoare... Artistul a răscumpărat cu prisos dezamăgirile vieţii". Artist din „dezamăgirile vieţii" e un alt simptom decisiv al naturii diletante. În sfârşit, culminaţia: „m-am întrebat, ca de pe hotarul a două lumi contradictorii, care e lumea adăpostitoare a adevărului veşnic, în care trebuie să găsesc calea ce mă va duce spre *desăvârşirea pe care o râvnesc*". Căutarea deliberată, din capul locului conştientă, a „desăvârşirii": iată, în complet, metoda himerică a diletantului. „Desăvârşirea", cel mai imprecis dintre idoli, narcotic perfid al instinctului şi al sănătoasei lăcomii de a făptui...

„Voiam să scriu o carte şi am înţeles curând că nu era decât începutul unui şir nesfârşit de lucrări, piatra fundamentală a unei opere vaste şi nebănuite"... Proiecte imense, aşteptare, viitor, aşa se numesc diavolii sub gheara cărora se alintă dureros — tot diletantul!

„Mi-am făcut idoli din zdrenţele neputinţei mele... şi caut, caut întruna, şi parcă nu mai ştiu ce-am pierdut"... astfel se amplifică până aproape de

măreţie icoana slăbiciunilor chintesenţiale cu care se joacă, din care se adapă, cu acră poftă, diletantul.
Diletantismul nu e fatalitate, numaidecât; din fericire, el poate fi numai stadiu, una dintre bolile de formaţiune care se pot socoti salutare. În această formă de criză pur juvenilă, Sturdza îl schiţează astfel: „Stăteam ceasuri întregi cu uşa încuiată în universul meu miraculos. La adăpostul gândurilor mele încrezătoare, fiinţa mea pământească îşi făurea o lume exterioară, mai blândă, mai răbdătoare, în care sufletul meu se simţea mângâiat.”
Diletantul este un fals izolat. El se joacă de-a singurătatea, ca un copil care, sătul de răsfăţuri, se supără pe mama şi nu vrea să vie la masă. În beţiile sale de visări imprecise, în indolenţa care fuge de forma hotărâtă şi responsabilă, diletantul se deprinde a vedea fals. „Dorurile necunoscute, îndemnurile unei vieţi noi, neînchipuite” îi apar, deodată şi din fugă, ca „forme viguroase” pe care „mintea sa le blagosloveşte cu duh însufleţit”, şi spiritul nehotărât se leagănă agreabil în urzeala „gândurilor bogate”. Diavoleasca mreajă în care se răsuceşte diletantul: imprecizia, copilul lenei de a-şi încorda la maximum puterile spiritului, îl smomeşte sa simtă bogăţii pipăite acolo unde nu sunt decât posibilităţi difuze, roditoare sau înşelătoare. Spiritul diletant este o fredonare. La cântarea adevărată el nu ajunge; până acolo drumul e prea inconfortabil. Îi place să întârzie pe treptele sentimentului pur, acolo unde, prin excelenţă, se operează mirajul pernicios al unei „minţi prea încărcate”, al unei himerice abundenţe. Lumea de perpetue avorturi, opacă şi dispneică a diletantului, cu nimicurile ei enorme, cu vagul prăpăstios, în jurul cărora se întind dezvoltări diluate — Sturdza ne-o expune şi minuţios, şi amplu. Vorbirea la întâia persoană şerpuieşte statornic, între poetic şi elocvent, se abate armonic şi tradiţional în formă de scrisoare sau de povestire autobiografică a iubitei şi ajunge a ridica tonul până la imn. Însă în jurul acestei substanţe diletantice şi a formei sale adecvate e desenat un cadru artistic: peisajul psihic al picăturilor de ploaie. Prin încadrarea aceasta tabloul capătă distanţa estetică: grosul expunerii, cu monotonia inevitabilă genului, ni se prezintă cu un caracter de studiu bine susţinut. Să subliniem tare o pagină de virtuozitate discretă, dar de excelentă calitate: jocul de imagini interioare şi externe pe care le proiectează călăreţul, în trecerile sale periodice, pe aceeaşi câmpie, prin aceeaşi pădure. Abilitate sau numai întâmplare? Masa cea mare a textului e de o vechime curioasă: e un fel de a zice care, adesea, ne duce, peste proza lirică a lui Eminescu, până aproape de romanele lui Bolintineanu; iar alteori ne lovim de neaoşia calculată şi de solemnitatea retorică a lui Vlahuţă.

CARAGIALE, PE SCURT Douăzeci de ani de la moartea lui

Nu toţi oamenii sunt egal de vii. Niciodată nu am simţit atât de tare acest fapt, cum l-am simţit la moartea lui Caragiale. Nevoit să petrec în locuinţa lui a doua noapte după acea în care murise, am vegheat decuseară până la ziuă fără să-mi pot lua ochii de la draperia care ascundea o jumătate a camerei de cealaltă. Draperiile pot fi mult mai rafinat perfide decât pereţii sau uşile; se pot mişca uşor.

Nu am nici cea mai mică vocaţie pentru înregistrarea supranaturalului; însă anularea unei fiinţe cu vitalitate excepţională este, la început, adânc neverosimilă. E o răsturnare violentă a unei experienţe prea bogate, ale cărei elemente poartă accente puternice de sentiment, anume acordate şi sistematizate. E un învăţ greu. Nu se putea să nu aştept, noaptea întreagă, să iasă Caragiale de după covorul care-mi atârna în faţă şi să vorbească. Îndeosebi, cu tăcerea definitivă a lui Caragiale nu vroiau să mi se deprindă aşteptările urechii şi aşteptările spiritului. Câţi îl cunoşteam de aproape, ştiam bine că omul nu mai avea mult de trăit. Dar ce putere au asemenea convingeri abstracte faţă de perturbarea bruscă a unei experienţe perceptuale neobişnuit de intense!

Medicul care, din oficiu, a făcut autopsia, îmi spunea că încă nu văzuse creier atât de frumos dezvoltat; însă nu văzuse nici o arterioscleroză atât de perfectă, încât aproape nu se înţelegea cum putuse maşina să nu se oprească încă de mult. Puţini dintre prietenii lui Caragiale rezistaseră ispitei naive de a interveni cu sfaturi, ca să-l hotărască a trăi, în sfârşit, mai igienic... Fapte pioase, perfect inutile. Înţelegeau oamenii, la urmă, că un asemenea predestinat există cu preţul cu care este, aşa cum e. Caragiale fumase în ultima după-amiază a vieţii sale optzeci de ţigări. A murit, foarte probabil, în unul din groaznicele accese de tuse tabagică, care, în fiecare noapte, răsunau până departe de camera lui de culcare. S-a întâmplat aceasta în noaptea de 21 spre 22 iunie 1912, în Berlin-Schöneberg, Innsbruckerstrasse, nr. 1.

S-a întrebat adesea lumea noastră de ce se aşezase Caragiale în Berlin? Din trebuinţă de ordine şi de confort, pot spune eu, după câte am auzlt de la dânsul. Confortul era deplin, şi, pe atunci, mai ieftin mult decât în orice alt oraş mare european, inclusiv Bucureştiul. Iar ordinea îl încânta pe Caragiale, pur şi simplu. În adevăr, gospodăria prusiană, publică şi particulară, trebuia să fie ca un delicios răsfăţ omului care îmbătrânise în o ţară ce, în acest punct, contrasta eclatant cu Prusia.

Însă, de la început, cumintele Gherea îi repetase lui Caragiale că Bucureştiul şi România au să-i fie, acolo, foarte de lipsă; şi pe Caragiale îl irita semnificativ acest pronostic pe care-l respingea aproape indignat. S-a văzut apoi că fiecare ocazie — mai drept: orice pretext — îl era bun ca „să

se repează pentru o zi, două, trei, şapte — la Bucureşti. Totuşi l-am găsit, într-o vară, la Friedrichroda, în inima Pădurii Turingiene, popular cum ar fi fost în Braşov sau la Sinaia. În piaţa minusculă a târguşorului german, îl interpelau, pe întrecute, zarzavagioaicele, ceasornicarul şi librarul, şi aproape îl aclamau, atât de mult suplinea cu puterea lui de comunicare, cu humorul şi fantezia lui, slaba sa cunoaştere a limbii germane. Fusese mult adevăr în precizarea lui Gherea, dar şi în pornirile instinctivului Caragiale.
Dac-ar fi fost vorba de cuminţenie pură, Caragiale nu se îndărătnicea să rămână până-n capăt scriitor român. „Înţelegi tu că, dacă societatea nemţească ar fi fost ca cea română, Wagner murea prim-procuror la Breslau.”
Fără supunere consecventă la viaţa politică şi fără vreo carieră civică din acele prin care tot politica operează, viaţa lui n-a putut fi bine aşezată şi plăcută decât pe apucatele. Pe atunci, artistul, şi mai întâi acel literar, era încă, aici în ţară, fenomen intempestiv. Însă orice talent bine hotărât înseamnă un grad mare de fatalitate; individul care-l poartă este, în o măsură oarecare, un sacrificat. Pe Eminescu şi pe Caragiale îi numea deunăzi: nişte simpli rataţi — un bărbat politic proaspăt, plin de zgomot şi de succese. Desigur rataţi, însă nu chiar simpli: e obiecţia unică pe care o putem ridica sentinţei omului politic, în această materie. Obişnuit, are dreptate omul de piaţă, când judecă pe oricine vreţi din punctul de vedere al pieţei. Destul de curios e că oamenii de piaţă se amestecă a judeca pe artişti, de exemplu, şi din punctul de vedere al artei respective. Acesta e, probabil, efectul unui obicei propriu vocaţiei politice, al cărei nerv este, hotărât, numai îndrăzneala, nu totdeauna de calitatea cea mai fină. Se zice că odată, pe când se discuta în o comisiune a Camerei o lege industrială plină cu amănunte de specialitate, un politician, cunoscut ca întrerupător hazliu, a aruncat, de astă dată serios, o observaţie asupra materiei în dezbatere. Un coleg plictisit îi tăie vorba: — Bine, omule, nu vezi ce prostie spui? — Ba văz; dar de ce să n-o spun? răspunse omul cu eterna lui prezenţă de spirit. Acum omul nu fusese spiritual numai: fusese şi profund: formulase filozofia întreagă a politicianului din statele încă crude.
Caragiale trebuie să fi supărat pe mult prea mulţi oameni nu numaidecât de piaţă, ci şi mai mărunţi, însă în care practicismul se luptă complicat cu vanităţi prea depărtate, de exemplu cu vanitatea de a avea păreri despre artă. Prea am întâlnit, şi întâlnesc încă, lume care nu vrea să vorbească decât despre cusururile lui comun umane. Avem români care-l judecă pe Caragiale cu o asprime minunat calvinică, şi absolut ca şi cum în omul acela natura n-ar fi pretins a realiza decât un slujbaş model şi un impecabil om de afaceri. Pe asemenea cetăţeni severi nu face să-i întrebi, ca cel de adineaori: „nu vezi, omule, ce prostii spui”? — fiindcă pe acest fel de oameni niciodată nu-i poţi face să vadă că au spus o prostie. Sunt virtuoşi, îndărătnici şi foarte mîndri. Sunt şi aceia ce s-a admis a se numi oameni folositori societăţii.

Caragiale a fost artist cu orice preţ, şi, precum am observat, întâmplarea aceasta, la locul şi timpul dat, era intempestivă. Fixaţi asupra acestei relativităţi istorice, ar fi potrivit să nu se mai mârâie după fiecare constatare a unei vocaţii atăt de evidente, ci, sau să se condamne în general acest tip de activitate, ca atare, sau să ne rezervăm a o înţelege şi a-i clasa manifestările numai cu bună cunoştinţă a lucrului, fără priviri şaşii către imperativul categoric care, nu ştiu cum, în lumea sud-est-europeană se prezintă în erupţii adevărat curioase.

LITERATURA POLITICĂ A LUI CARAGIALE

Dând drumul unui năduf, ce ar putea părea vechi şi adânc, scrie Caragiale doctorului Urechia, cu data de 27 decembrie 1907, următoarele:

„Intrarea în viaţa publică mi-a fost pân-acuma închisă de boierii şi de ciocoii noştri pe simpla bănuială instinctivă că n-aş fi amantul destul de fidel al sacrei noastre Constituţiuni. De ce adică astăzi, la bătrâneţe, să nu fiu leal, să nu le dau dreptate oamenilor, aratând pe faţă de ce sentimente sunt animat faţă de actuala organizare de stat? De ce să nu arăt lumii cum am văzut eu împrejurările sociale şi politice la care am asistat şi ca istoric, nu numai ca simplu comediante. Şi deşi mamelucărimea mă va huidui în unison, poate să am norocul ca în mulţimea lumii cinstite, inteligente şi dezinteresate, să găsesc câteva aprobări, care să mă plătească cu prisos de necazurile înlungatei mele proscripţiuni.”

În o scrisoare precedentă către acelaşi (9 decembrie 1907), Caragiale anunţase intenţia de a scoate o foaie săptămânală în sensul broşurii *1907*, cu încrederea că, acum, scrisul său, dezvelind ticăloşia politicienilor, îi impresionează mult pe aceştia, în zăpăceala în care se găsesc; şi adaugă, despre Constituţia de atunci, că e pe moarte şi că va mai dura poate cât va trăi regele Carol, sau poate el însuşi, om cuminte, o va schimba. Cum toţi prietenii săi ştiu, Caragiale vroia atunci să fie deputat şi, un timp, nici nu s-a îndoit de aceasta. A participat foarte viu la campania partidului conservator-democrat; a ţinut discursuri şi închinat toasturi. Se făcuse soldat politic deplin disciplinat. Mai târziu, în 26 ianuarie 1911, Caragiale, refuzând a protesta în publicitate contra expulzării doctorului Rakowski, cum îl rugase Alexandru Dobrogeanu, răspunde acestuia astfel: „Te înşeli crezându-mă absolut independent. În viaţa profesională, ca literat şi eu, cât ţine ciurul apă, oi fi; dar în viaţa publică nu sunt deloc: sunt absolut legat pe cuvântul de onoare să nu fac un pas fără ordinul expres al şefului conservatorilor-democraţi.”

Totuşi deputat nu s-a ales.

Cred că aceasta l-a amărât, deocamdată cel puţin, destul de rău.

Din vremea cât a lucrat Caragiale în redacţia *Timpului*, nu mi-a fost cu putinţă să identific nici un articol politic al său. O amintire despre Eminescu în ziarul numit, o alta la fel în *Constituţionalul*: atât e tot ce am găsit din acea vreme; amândouă bucăţile retipărite de către autor însuşi, în 1892.

Spre sfârşitul anului 1895, găsim pe Caragiale la un ziar liberal, *Gazeta poporului*, scoasă de Gheorghe Palade: notiţe polemice — una îndeosebi contra „Junimii” — contra conservatorilor, contra *Epocii*, în special. Memorabil cu deosebire este schimbul de lovituri înveninate dintre Caragiale, de la *Gazeta poporului,* şi Anton Bacalbaşa, de la *Epoca*. În o cronică sub titlul *Grămătici şi măscărici*, aruncase Caragiale nişte aluzii

drastice lui Bacalbaşa. Fără a-l numi, îl asemănase cu acei inferiori oameni de condei şi farsori, care slujeau duşmăniile boierilor de altădată. Replica fieros spirituală a lui Bacalbaşa provoacă un răspuns al lui Caragiale — către „socialistul ştiinţific de la *Epoca*" — răspuns lucrat cu o răutate fără rezervă.

În februarie 1897 publică *Epoca* un toast al lui Caragiale la banchetul dat în cinstea lui Nicolae Filipescu: este un discurs întreg în care tratează, fără glume, raporturile literaturii cu politica. Subiectul se impunea: literatul se lasă, în momentul acela, ademenit de politica cea mai propriu-zisă: politica colorată hotărât.

Încă din noiembrie 1896 Caragiale publicase în *Epoca* articole politice. Seria s-a continuat în 1897 şi a rezultat astfel în acei ani cea mai compactă masă de ziaristică politică a dramaturgului, care, şi ca atare, făcuse destul sânge rău unui anume partid. În acea serie se găsesc portretele politice ale lui Dimitrie Sturdza, Al. Lahovari, Lascar Catargiu; apoi: *O lichea* (tot Dimitrie Sturdza), *Caradale şi Budanale*, *Cabinetul Hagi Tănase, Rărunchii Naţiunii* şi multe altele.

Între timp Caragiale publicase în *Ziua*, ziar scos de Gheorghe Panu, o serie de articole sub titlul *Culisele chestiei naţionale*. Este expunerea luptelor lui Aurel Popovici cu Brote şi Slavici, în jurul *Tribunei* din Sibiu şi asupra tacticii politice a românilor din Ungaria. Expunerea e făcută din punctul de vedere al lui Popovici, cu material dat, evident, de el însuşi. Acele articole le-a strâns apoi Caragiale în broşură, prezentându-le acolo ca simplu „reportaj". El pomenea cu o deosebită satisfacţie această publicaţie a sa; tot astfel vorbea, mai târziu, cu o vădită mândrie de broşura *1907*.

În iunie 1897 apare în *Opinia* din Iaşi un elogiu foarte fierbinte al lui Take Ionescu de Caragiale, elogiu plin de preziceri strălucitoare: „Take Ionescu va fi fost o adevărată glorie pentru vremea şi ţara lui". Textul acesta l-a reprodus dl Romulus Seişeanu, în volumul său *Take Ionescu* (1930).

În ziarul vienez *Die Zeit*, din 3 aprilie 1907, pe prima pagină, coloana a II-a şi următoarele apare un articol: RUMÄNIEN, WIE ES IST — *Von einem rumaenischen Patrioten*, cu această notă a redacţiei: „Expunerea de mai sus este datorită unuia dintre cei mai însemnaţi publicişti români. Ea dă o imagine nefardată a stării de lucruri din România, care a provocat grozavele mişcări ţărăneşti. Dacă pe unelocuri autorul, în critica sa, trece marginea, trebuie să înţelegem că durerea e aceea care pune în gura patriotului acele cuvinte aspre". Articolul se întinde pe aproape patru coloane. În hârtiile lui Caragiale se află, tipărită în şpalturi, o traducere în româneşte a articolului din *Die Zeit.* La sfârşit, această traducere are câteva paragrafe care lipsesc în articolul german. Cum a utilizat Caragiale acea traducere nu ştiu.

Articolului german şi broşurii din 1907 le urmează cronologic de aproape, dar nu prea de aproape în spirit, discursurile şi toasturile din campania conservator-democrată. Mecanismul oligarhiei, pe care-l demontase cu frumoasă vervă articolul din *Die Zeit* şi broşura, se remonta acum avantajos. Takismul venise să-l îmbogăţească.

Universul de la 1 ianuarie 1910 publică un articol abil al lui Caragiale despre o absurdă arestare a dlui Oct. Goga de către poliţia din Budapesta.

Anul 1910 este anul *Schițelor nouă*, despre care a spus Caragiale odată că „nu le-ar da pentru tot ce a scris”. În om triumfa iarăşi artistul literar. Politica fusese, în fiecare rând, numai incident şi, în definitiv, pacoste — însă nu de tot. Întors din prima sa călătorie conservator-democrată, Caragiale mi-a spus: „Mă, ştiu c-am avut de ce râde!” Şi această formulă rezumativă a revenit pe urmă, ani de zile, în gura lui Caragiale. Sub perturbările de suprafaţă, după ce i se potolise groaza din luna răscoalelor ţărăneşti şi se consolase de decepţii, politica recădea, fatal, pentru dânsul, sub categoria pe care i-o fixase în *Moftul român.*

RECREAŢIA CRITICULUI

Întâi: ce îl oboseşte mai rău pe critic?

Vorba banală. Graiul, fireşte, încearcă a fi când algebră, când muzică, când evocare de viziuni sau alte diferenţieri ale pipăitului originar, ale cărui înfiorări vibrează ascuns în toate simţurile. Dar acestea sunt excese minunate. În curs obişnuit, graiul este imperativ sec. Cei ce n-au talentul graiului, şi se fac scriitori adică, nu se pricep decât să agrementeze acel imperativ sec, anonim şi uniform, prin construcţii de analogii pe care le cred, ei, plastice sau poetice. Prin această aplicare dinadins, neputincioşii graiului devin taţii fecunzi ai banalităţii.

Însă acei ce au talentul graiului net pronunţat scriu, de exemplu, aşa:

„Noaptea era rece ca o casă nouă.”

„Cu această împăcare de mine rămâneam dus cu gândul pe uscatul care se dovedea încet ochilor mei de o culoare cenuşie. Un fel de leşie secată, pe faţa căreia cineva curăţase de curând broaşte ţestoase.”

„Numai că rictusul lucra tot mai adânc în colţul gurii, iar exuberanţa animală — tot mai stinsă — îi lăsa un chip care, mai mult decât cu un faun beat, semăna cu profesorul universitar dl Drăghiescu.”

„Lisandru îşi citea în cioară... tot norocul cu care mica dobitoacă făcuse din viaţa lui, ca un accent circonflex pe o literă, un sunet neaşteptat.”

Arta e stare supremă de atenţie. Cuvintele pe care le-am copiat te seduc să iei seama cu voluptate; desigur pentru că cel care mi le spune a luat însuşi seama aşa cum nu poate să ia seama literatul cel dinadins şi din rău obicei. E oboseală urâtă să-ţi arunci măcar ochii pe o pagină a unui om care scrie dintr-un vanitos rău obicei. 0 mulţime de scriitură e produs de viciu contractat prin exemplu prost (însă rentabil, poate).

Spun numaidecât, aci, că cele 265 de pagini ale dlui Dragoş Protopopescu m-au odihnit, m-au recreat, m-au consolat de oboseala urâtă din răsfoirea a duzini de cărţi, de felurite limbi, zămislite din rele obiceiuri şi ambiţii dezorientate; prudenţa pe care mi-a dat-o vârsta şi o oarecare rutină literară nu ajunge să mă apere destul de asemenea oboseli.

Aşadar: întâi vorbele. Fără îndoială, la vorbe tocmai nu se gândesc acei care scriu din rău obicei. Aceştia sunt oameni cu idei; şi, pentru idei, ei caută (dar nu găsesc) imagini, cum se zice. De aci derivă alte oboseli ale criticului. Atitudinea neliterarilor e sentimentală. La ei, motivele scrisului sunt dorinţele şi treburile lor particulare; acestea le sunt inspiraţia. Este în joc o subiectivitate inferioară. Inspiraţiile tipului neliterar sunt neonestităţi candide. Aşa se întâmplă că, precum actorii nepricepuţi îţi prezintă mici-burghezi de Bucureşti crezând ferm a-ţi arăta lorzi şi marchize, tot astfel omul neliterar îţi face figuri şi drame mitocăneşti, în ideea că te fericeşte cu cunoştinţa unor intelectuali de supremă distincţie. De aci neapărat rezultă neînţelegere exasperantă între scriitor şi cititorul critic, iar neînţelegerea se rezolvă, pentru acest din urmă, în renunţare şi tăcere umoristică.

Povestirile dlui Dragoş Protopopescu sunt capricii de surprinzător farmec; lucru de scrupuloasă iscusinţă, de gust sigur, de o fantezie cu tonuri minunat variate. Istorii extraordinare, făpturi de artă de o ciudăţenie în care amuzarea şi încântarea fac un joc liric şi dramatic de o tachinantă măiestrie. În fiecare poveste stau, abil învelite, întâmplări violente: un asasinat din gelozie; o rănire cruntă într-un viol; omorul ridicol al unui bărbier care nu vrea să radă pe un moşneag întârziat în prăvălie de ajunul Crăciunului; moartea curioasă a unui beţiv care-şi urmăreşte umbra în valurile mării. Apoi istoria unui cioban zănatic, care ajunge slujbaş la o căpitănie de port şi moare de inimă rea, amorezat de o cioară... În jurul acestor drame, simple sau bizare, se înfăşură o împletitură savantă din toate firele imaginabile ale humorului şi fanteziei; şi, de exemplu, întâmplarea lui Moş Fană Tomoiagă, care taie beregata bărbierului Eftimiade — *La Briciul Independenţei* — e încadrată şi comentată în compania câtorva englezi, într-un colţ din Kent, iar asasinarea lui Tudor de Reske, ilustru poet ungur şi mare crai, e strecurată printr-o satiră a Tekirghiolului savuros nuanţată.

Ca să se vază bine cum sunt spuse acestea, mai transcriu, spre desfătarea cititorului bun, şi următoarele:

„Către seară marea gâfâia aburi ca un postav imens călcat de un croitor afară... Vara era în toi pe mare, înfierbântată de caloriferele de dedesubt ale curenţilor. Soarele se întrecea cu ei. Bătea de la şapte dimineaţa la şapte seara, cu o exactitate de dactilograf. Cu fiecare înţepătură, o nouă alarmă se mişca în masa informă, ajunsă acum mai mult o apă puhavă, dormitând ca o conspiraţie sub crusta lividă şi perfidă de la suprafaţă.”

Mi se pare că excelentul artist se explică deplin zicând astfel: „Un scaun-rulant e lumea împăcată! Un mod de a privi orizontul, contemplativ. Clasicismul nu s-a născut dintr-un fotoliu? Poziţia îndreaptă asperităţile, aţipeşte valorile. Şi oglindeşte lumea ca într-un lac.”

Lucrurile frumoase din pură contemplare, numai, se fac; deci, din vedere dreaptă, din „aţipirea valorilor”, a celor practice, se-nţelege. Astfel artistul ne odihneşte, ne recreează, ne consolează de acei ce ne exasperează mascându-şi banal măruntele aventuri private, şi ne pretind să luăm mojicime spilcuită drept seniori, şi mici-burghezi cu ceva ştiinţă de carte drept elită fin intelectualizată.

Am avut o presimţire abilă, când mi-am rezervat să cunosc de aproape în ceasuri sărbătoreşti cartea atât de autentic artistică a *Iarmarocului metehnelor*.

ALEXANDRU PHILIPPIDE

„Aş vrea să mor de două ori, zisese nu demult Alexandru Philippide: după întâia moarte să mă scol o clipă, ca să mă bucur c-am murit.”

Socrat spunea prietenilor să jertfească, după ce-o muri, un cocoş lui Asclepios. Voia să zică înţeleptul acela că viaţa ar fi o boală: pentru sfârşitul ei trebuie mulţumit îndeosebi zeului vindecărilor.

Pesimist de vocaţie desăvârşită a fost Philippide. Un mizantrop în iritare permanentă. Nu cred că a cunoscut vreodată dispreţul liniştit. Era omul indignării cronice, ca Gustave Flaubert.

Lăcomia de studiu, desigur, era patima lui dintâi şi din urmă.

Sugestibil şi inflamabil, ca orice violent candid, putea fi pradă uşoară în mâna celor ce n-au decât patimi de piaţă. Însă la urma toată Philippide din toată inima dădea dracului, în gândul său ori şi în gura mare, tot ce şi pe oricine îl supăra de la lucru.

Dragostea de adevăr, ca şi de frumos, într-un suflet pesimist implică fără îndoială contrazicere. Însă nu de contraziceri ne vom mira doar în faţa unei firi aprinse ca filologul mort acum.

În liceu, ne făcea apologia omului cu sânge rece, şi mare prigoană ducea împotriva poeziei, pe care o numea tulburare a minţii. Însă ştiu că în biblioteca lui cărţile de poezie — acele de poezie elină mai ales — aveau marginile pline de exclamaţii entuziaste.

Vorbea cu groază de imagini; lecţiile lui mişunau de metafore, de comparaţii, de ironii şi hiperbole. Nu cred să se poată însufleţi materia filologică mai captivant decât o făcea Philippide.

Natură combativă la extrem; natură oratorică, poate şi poetică, îndreptată cine ştie de ce în carieră de erudit.

Pesimistul veşnic iritat, mizantropul acesta suspicios, hapsân şi arţăgos din patimă pentru adevăr, era un om de un rar farmec; vorbăreţ, entuziast, uşor la râs, deşi aducându-şi pare că totdeauna aminte că omul trebuie să fie fiinţă posomorâtă. A fost, probabil, regretul ascuns, fundamental, al vieţii sale, că natura nu-l făcuse om cu sânge rece şi fără fantezie.

Cumpătare nu putea să aibă un om făcut astfel. Pe mulţi i-a necăjit, sau i-a ofensat rău, fără bună dreptate. Dar în cuget cinstit a ieşit din gura ori condeiul său oricare vorbă, cât de rea să fi fost. Iar om mai curat de linguşire decât acesta nu am cunoscut.

În clasele de liceu citea elevilor din *Moftul român*; îl recomandase, de la început, ca cel mai serios ziar românesc.

A şi fost duşman instinctiv al mofturilor, până la ferocitate. Ura lui de minciună şi de frivolitate nu avea margini.

Asupra operei lui de învăţat trebuie aşteptat să aleagă vremea. Philippide a stârnit prin apucăturile lui prea multe duşmănii. Senin nu-l pot judeca colegii contemporani pe un om ca acesta.

Pentru noi aceştilalţi, care l-am cunoscut ca om şi dascăl, e o strictă datorie de respect să nu rostim despre dânsul nici o vorbă care să sune a sentimentalism sau, mai cu seamă, a patos.

DELICATE LUCRURI VECHI

Notă despre romanul domnului Ibrăileanu

Un fin studiu moldovenesc, alcătuit din nuanţe savant şterse.

Ni se arată întâmplările curioase ale unor suflete ce au fost şi care, cât au fost, stăteau învăluite sub rafinate ţesuturi de susceptibilitate, orgoliu, dominare de sine, discreţie şi politeţe. Am numit „curioase” întâmplările acelor suflete: cuvântul l-am luat din însăşi cartea dlui Ibrăileanu. Când, la despărţirea finală, femeia întreabă pe adoratorul care, cu nici un chip, nu a vrut să i se mărturisească de ce natură e sentimentul lui pentru ea, bărbatul răspunde: „e un sentiment foarte curios”. Femeia încheie, fireşte, aproape ofensată: „Adică bun de pus la muzeu”.

Adevărat, jurnalul doctorului Emil Codrescu dă impresia delicată a unui capitol de arheologie sufletească.

De optzeci de ani viaţa societăţii româneşti curge în *prestissimo.* Totul în ea se învecheşte cu o iuţeală straniu distrugătoare de valori. Iar Moldova a rămas până azi, poate numai până ieri, provincia conservării elegante.

Sfioasele umbre ce joacă în romanul acesta ne apar desigur familiare nouă, moldovenilor; ne apar însă ca amintiri de demult, tot aşa cum de demult ne sună numele eroinei — *Adela!*

Locale şi trecute, figurile acestea şi mişcările lor captivează prin un farmec amestecat din răsfrângerile unui vechi pitoresc psihologic, cu viaţă caldă încă; caldă, cel puţin pentru cei care-şi mai aduc aminte.

Deoarece mă aflu printre aceşti din urmă, încerc a explica generaţiilor ultime de tineri, îndeosebi celor nemoldoveni, substanţa acestei cărţi, care — lor — le poate apărea ermetică.

* * *

Meşteşugit se conturează filigrana psihologică a dlui Ibrăileanu. Avem în faţă iscusinţa pe care numai maturitatea desăvârşită, nutrită în pasionată meditare a scrisului literar, o poate aduce.

Jurnalul lui Emil Codrescu este de un microscopism pânditor, implacabil, care surexcită atenţia până la culmi bolnăvicioase. Dl Ibrăileanu este un teribil amănunţitor al vieţii interioare. În scrisul literar român, cu ce altă carte ar putea fi grupat romanul său?

Drama, psihologizată extrem, este închisă în sobru cadru de peisaj şi de pitoresc social abia estompat.

„Luna răsărea greoaie şi roşie, ca şi în noaptea aceea îndepărtată, când se îmbulzea pe poarta jităriei, gata să dea peste noi — şi atât de neaşteptată era apariţia ei, abia răsărită acolo în poartă, încât femeia cu care căutam singurătatea câmpiei făcu un gest de apărare cu amândouă mâinile şi scoase un strigăt uşor de surpriză”....

„Luna transfigurează totul. Gardurile strâmbe, şandramalele dărăpănate, bălăriile din maidan, atât de urâte în lumina soarelui analist şi veridic,

adinioarea în bătaia lunii erau frumoase... Soarele realist şi unul ca şi adevărul...”
Să luăm seama la tratarea interpretativă a naturii, în aceste exemple, nu numai pentru frumuseţea ei ingenioasă, ci pentru că această tratare este profund caracteristică constituirii generale a cărţii. Jurnalul lui Emil Codrescu este făcut din notări de o înverşunată analiză; într-un asemenea fanatism al subiectivităţii, natura cosmică însăşi e fundamental raportată la dispuneri umane, şi supusă criticii psilhologice.
Pur şi minunat artistică este reminiscenţa, independentă de frământarea dramatică: „nopţile veneau din pădure ude, cu miros de ferigă...”, impresie saturată de exactitate poetică.
În acelaşi plan de interpretare ca şi natura este tratat, în subtilă simbolizare, mecanismul ceasornicului: „angrenaj de forţe, *lecţie* de determinism — cu sistemul lui de sori strălucitori, cu palpitul spiralei nelămurit şi sur închipuind o nebuloasă, cu pretenţia coardei de *perpetuum movens* al rotaţiei dintre cele două capace — e un univers în miniatură, pe care maistrul îl descompune prin analiză şi-l recompune prin sinteză.”
Emil Codrescu este un maistru ceasornicar, aplecat cu îndărătnicie asupra sistemelor chinuitoare din care-i este alcătuit sufletul.
Atât de completă îi este expunerea, încât uşor se poate demonstra cuprinsul intim al cărţii prin citate textuale. Mă tem însă că deloc nu-mi va fi uşor a manopera potrivit lumina, pentru a înfăţişa cititorilor situaţi în o prea exclusivă actualitate perspectiva valorilor sufleteşti din care se ţese drama. În adevăr nu mă pot desface de convingerea că această dramă, pur interioară, este şi istorică.
Dar felul acesta de greutăţi face cu atât mai ispititoare încercarea.

* * *

Emil Codrescu, medic şi om de cultură generală neobişnuită, trebuie să fi fost tânăr de tot prin anii când se aşezase bine stăpânirea poeziei lui Eminescu. Lectura de bază a generaţiei sale o formau neapărat Schopenhauer şi Darwin. În vocabularul doctorului, „geniul speciei” şi „selecţiunea” sunt cuvinte rituale.
În vehementa (şi altfel destul de naiva) polemică a lui Schopenhauer contra femeilor, pe temei şi cu ornament de filozofare biologică, aflau, probabil, tinerii intelectuali moldoveni din timpul acela, un fel de răzbunătoare consolare, speculativă, pentru stângăciile lor complicate faţă cu sexul blestemat, stângăcii atât de bogate în efecte dureroase. Răzbunare de intelectuali superdelicaţi, înfundată şi indirectă.
Sfiiciunea şi politeţea acelor tineri aveau o natură şi grade ce par tineretului actual paradoxal neverosimile. Să te culci cu femeia pe care o „iubeşti”, constituia, chiar numai în intenţie, o supremă impoliteţe; iar fapta însăşi, o sălbatică profanare, de negândit în planul acelor mult delicate spirite.

Ca să vedeţi unde ajungea, în vremile acelea, oroarea de orizontalitate în situaţii intens sentimentale, vă pomenesc următoarele: prin fânaţ, se plimbă cei doi, care cu nici un chip nu pot deveni pereche. Fireşte, Adela culege flori. Dar el? „Spectator neocupat, mişcându-mă fără rost încolo şi încoace (*în faţa unei femei nu pot să mă întind pe iarbă*, singura soluţie onorabilă a problemei), situaţia mea e dificilă...” Auziţi dificultate?! Noroc că Adela, precum crede Emil, „nu observă nimic”.
Lucrul ni se lămureşte şi prin o formulă generalizatoare despre o dragoste din copilărie: „E singurul tău amor curat, pentru că n-a fost amor, pentru că n-ai fost niciodată pe punctul de a muri de pofta celor câteva kilograme de materie organică, pe care fata cu părul pe spate le extrăgea din elementele brute ale naturii”. În treacăt notăm faptul curios, dar adânc fondat în concepţia întreagă a doctorului Codrescu, că meritul fetei de a extrage „din elementele brute”... aceea ce extrage, îi pare, lui, neglijabil. Dar subliniem mai tare contrastul dintre asprimea terminologiei pedante cu „kilogramele de materie organică”, şi gingăşia eterată a ideii de „amor curat”: avem aci manifestarea unui principiu din structura însăşi a lamartinianului schopenhauerizant, trecut prin pozitivism. Doar acelaşi doctor ne încântă cu suave explicaţii asupra epitetelor „floare” şi „înger”, ce s-ar fi potrivind uneori atât de exact femeilor. De aceea legătura, din trecut, între Emil şi o femeie cu carne frumoasă şi apetituri întregi, se numeşte „demenţă stupidă” şi „epocă cinică”; şi înţelegem ce rezonanţă înfiorătoare vor fi avut pentru medicul literat cuvintele: „Un amant este o realitate *teribilă*. Incomparabil mai *îngrozitoare* decât un soţ.”
Notează doctorul: „Întotdeauna mi-a venit greu să schimb apelativul *Domnişoară* în *Doamnă*. Mi se pare o imixtiune în lucruri prea intime, mi se pare că iau act cu brutalitate de fapte care nu mă privesc şi nu-i decent să mă privească.” Iată documentarea monumentală a unei superlative discreţiuni, dar, în acelaşi timp, şi a unei alarmante obsesiuni. Normal, apelativele acelea le substituim, în semnificare socială, fără a ne preocupa de realităţile sexuale ce le corespund; însă doctorul Codrescu ia lucrurile altminteri: el se gândeşte la preciziuni anatomice şi fiziologice, şi-i e infinit ruşine să zică luni dimineaţa *Doamnă* unei tinere fete căreia până sâmbătă seara îi zicea *Domnişoară.* Este aci un exces de pudoare ce pare că nu s-ar putea ivi decât în fantezia unui rafinat *jouisseur*. În adevăr, deloc pudoarea nu înseamnă, imediat, castitate. Neapărat, pe asemenea culmi ale pudorii ne întâlnim cu cele mai stricte postulate ascetice. „Foamea selectivă de femeie, *numită* impropriu şi aproape *în derâdere iubire*, este întoarcere la animalitate, este, gândind bine, o *impulsie sinistră*.
Orice declaraţie de amor, oricum ar fi exprimată, tacit sau prin cuvinte, este, în esenţa ei, o cerşire a corpului, considerată de femeie, fie că consimte sau nu, ca o *propunere ruşinoasă.*”
Şi oroarea ascetică pentru realităţile sexuale o exprimă desăvârşit vorbele doctorului despre ţăranca pe care o vede trecând repede spre un flăcău: o numeşte „pasăre răpitoare” şi „femelă teribilă”. Dar numaidecât tonul

acesta de invectivă aproape ezechieliană face loc unui ton altfel înfierbântat: femeia, „cu sânii mici, cu coapsele fine, cu gleznele goale”. În spiritul doctorului Codrescu straşnic se bat gândurile.
În însemnările lui, sânul Adelei, de exemplu, este tratat cu o impresionantă atenţie. Ceva mal slab, şoldurile şi umerii. De tot tulburătoare pare a fi importanţa piciorului, precis: a botinei, a vârfului botinei. Despre rolul rochiilor lungi, gelos acoperitoare, în psihologia şi istoria dragostei europene, a făcut domnul Ibrăileanu, şi în unele publicaţii ale sale de ordin teoretic, reflecţii fine şi adânci. În acest punct Adela se supune disciplinei clasice... „Am întins pelerina la picioarele unui mesteacăn, care a servit Adelei de spetează. Sprijinită de copac, botinele îi ieşeau de sub rochie, ca două fiinţe mici şi impertinente. Dar Adela îşi acoperi cu rochia până şi vârful botinelor.” Şi motivul revine. Iar când e vorba de atingerea picioarelor, toate cătuşele politeţii şi ale pudorii se încordează exasperat. „Pe scăunaşul de dinainte, într-o trăsură mai strâmtă decât a lui Badea Vasile, *trebuia să fiu mereu cu ochii în patru ca să nu ating picioarele tovarăşelor mele* (Adela şi Doamna M., maică-sa)...” Evident, când Adelei, urcându-se pe capra trăsurii „rotunzimea de zăpadă îi sidefează o clipă voalul negru al ciorapului”, doctorul Codrescu renunţă a mai nota ce simte. E paroxismal. Însă diavolul nu se odihneşte. Adela se lovise la un picior. Doctorul trebuie să o examineze, şi grozăvia se întâmplă: îi vede piciorul gol. „De azi înainte demenţa mea a intrat *în o altă fază*”, consemnează jurnalul, nu fără spirit de analiză.
Acum cititorului, chiar cât de străin de lumea şi timpul doctorului Codrescu, i se va fi deschis, credem, drumul limpede pentru a simţi accentele şi valorile acestui roman de analiză, atât de minuţios şi atât de delicat.
Cadrilul acesta pasional, cu doi paşi înainte şi opt înapoi, este plin de farmecul lucrurilor care au fost. Asupra figurilor din trecut ne înduioşăm în felul în care ne înduioşează copiii; cu o uşoară tristeţe în plus. Trecutului îi atribuim naivitate şi inocenţă — înocenţa a ceea ce a devenit inefectiv. În cazul de faţă acest sentiment ni se precizează, de exemplu, şi aşa: pe doctorul Codrescu îl stăpâneşte frica de a trăi. De această frică, tineretul actual este mai străin ca de orice. Şi acel darwinist trăieşte sub o prejudecată populară, foarte naivă şi foarte trecută şi ea: prejudecata perfecţiei şi a eternităţii fericirii. Ideea lui de fericire este extensivă. Voinţa şi puterea de a adânci secundele nu-i sunt cunoscute. Codrescu este de tipul adolescentului perpetuu. E cu atât mai remarcabil că resortul central al dramei sale sentimentale constă într-un conflict oarecum cronologic: are patruzeci de ani — „patruzeci de ani! ce urât, ce vulgar sună cuvintele astea! *ce dospit!*” — iar Adela douăzeci. Cu această deosebire de vârstă el nu o mai iartă pe fată; i-o repetă până ce o exasperează. Şi doar fata, cât era de pudică şi de bine crescută, face şi spune tot ce era posibil pe acea vreme, ca să-l facă a pricepe că bărbatul acesta, în vârstă „dospită”, îi place ca nici un altul, că ea ştie că el o iubeşte. Însă doctorul Codrescu — nimic! El —

face analiză. 0 face până la deplorabila încheiere: „am pentru dumneata un sentiment curios.”

Delicios de gingăşie este acest flirt moldovenesc de pe vremuri cu *mata* şi cu *duduie*. Este aici prilej de a regreta încă o dată aplatizarea acestor adânc expresive moldovenisme la gradul de vocative fixate în auzul telefoanelor române.

Adela e paralela românească, istorică şi psihologică, la cele doua nuvele de dragoste veche ale lul Francis Jammes. Figura lul Emil Codrescu îşi găseşte rude şi prin unele romane ale lui Henri de Régnier.

Lamartinianul moldovean e colorat de Schopenhauer şi de evoluţionism. Acesta e caracterul specific în pitorescul său psihologic şi istoric. Domnul Ibrăileanu l-a înfăţişat cu o elegantă şi istovitoare erudiţie de moralist observator. Drama în care ne e prezentat tipul înaintează în mişcări oarecum micrometrice, conduse cu o virtuozitate ce învederează singulara şi binecuvântata întâlnire a unui talent cu subiectul său.

DESPRE IDEOLOGIA LUI EMINESCU

Se acumulează, în sfârşit, studiile asupra operei lui Eminescu.

Dl Cezar Papacostea cercetează urmele de filozofie antică; dl Murăraşu, naţionalismul; Cora Valescu, pesimismul; Iuliu Iura, mitul; iar acum în urmă, G. Călinescu, în primul volum consacrat *Operei* lui Eminescu, expune şi examinează filozofia teoretică şi practică a acestuia. Până se va scrie un referat amănunţit despre Eminescu. După ultimele publicaţii dăm aci câteva însemnări din lectura acestei din urmă, ca una ce tratează în cadru larg gândirea totală a părintelui literaturii noastre moderne.

Cu scrisul său agreabil popular, Schopenhauer s-a interpus între Kant şi mulţimea amatorilor de filozofie. Zeci de ani au mers aşa lucrurile printre literaţii europeni cu ambiţie de filozofie; sumedenie dintre aceştia au trăit şi au scris în convingerea că mijlocul eminent pentru a cunoaşte filozofia lui Kant este răsfoirea lui Schopenhauer. Doar acesta însuşi se afirmă cu abilă naivitate ca *porte-voix* autentic al celui ce întemeiase idealismul critic. Fireşte, această modă dogmatică a trecut şi pe la noi; şi la noi s-a zis: Kant, adică Schopenhauer. Apoi în detaliu că, în Eminescu, de exemplu în *Sărmanul Dionis,* învăţăm filozofie kantiană. Cu exactitatea răbdătoare ce-l caracterizează, Călinescu îndreaptă această fundamentală greşeală referitoare la ideologia lui Eminescu. Schopenhauer era om de temperament, înainte de a fi gânditor filozofic; apriorismul timpului se prefăcuse la el în „die Wesenlosigkeit der Zeit”, — ceea ce-i trebuia lui pentru a nega istoria şi a se putea înverşuna asupra nimicniciei vieţii. Fără îndoială: „Eminescu înţelegea cum trebuie pe Kant”; însă aceasta nu are a face: acolo unde Eminescu îşi nutreşte poezia din filozofie, el operează cu elementele unui „panteism spiritualist”, care ne aminteşte de Spinoza, de idealismul lui Fichte, de ideologii magice, de credinţe în revenirea aceloraşi forme fenomenale şi în metempsihoză. Eminescu a definit doar poezia: voluptuos joc cu imagini.

Din filozofie, ca şi din orice alt izvor, Eminescu îşi oprea imaginile care-l fermecau mai întâi pe el însuşi. „*Vis al nefiinţei*” e „universul cel himeric.” *Vis al nefiinţei* este un fel de nonsens, pentru cine ar vrea să ia vorbele acestea drept formulă filozofică. Dar *vis* şi *nefiinţă* ţin de acelaşi conţinut, şi ambele funcţionează ca imagini ale unui acelaşi complex: irealul — poate nişte reflexe din nihilismul budist: poetului îi trebuia acumulare de imagini, pentru a da substanţă cât mai densă unui acord de tonuri afective, pentru a înscrie cu o apă tare cât mai concentrată sentimentul irealului. O poemă nu e o expunere coerentă de teoria cunoaşterii. Judicios încheie Călinescu: „cunoştinţele de mai târziu şi poate chiar înrâuririle, pe care nu suntem în stare să le dovedim, fiindcă templul a rămas cu zidurile retezate, n-au alterat schopenhauerismul profund al lui Eminescu”; în adevăr: „cu oricâte abateri, filozofia lui este, în esenţa ei, o variantă, uneori şi mai mult, un comentariu al filozofiei lui Schopenhauer”. În total, filozofia teoretică a lui

Eminescu este eclectică. Evident, interesul său pentru metafizică, şi prin ea numai, şi pentru teoria cunoaşterii, era considerabil. Fragmente filozofice în versuri şi în proză, din materialul manuscris, întăresc destul acest fapt pe care-l arătase, din capul locului, textul poeziilor publicate. Însă filozofia teoretică a fost pentru dânsul, pe de o parte, izvor de imagini; fundament pentru o morală şi o politică, pe de altă parte. Fără interes, desigur, nu este o cercetare — atât de minuţios lucrată — ca a dlui Al. Dima, a urmelor de idei şi terminologie hegeliană la Eminescu (în *Viaţa românească* din 15 februarie 1934), fiindcă Eminescu trebuie să fie, pentru noi, românii, subiect eminent de studiu; şi îndeosebi preţioasă e apropierea pe care o face dl Dima între monarhismul lui Eminescu şi acel al lul Hegel. Hotărât rămâne însă că, în „atitudinile strict ideologice, filozofia lui Schopenhauer reprezintă un punct de plecare” (Călinescu, pag. 93).
Greşită din principiu este orice încercare de a descoperi un sistem riguros în gândirea teoretică a lui Eminescu. Originalitatea sa ca gânditor stă în chipul cum din această gândire răsar propoziţiile gândirii practice (pag. 89). O instructivă ilustrare a acestei greşeli de metodă, care consistă în a strânge de aproape textele poetice pentru a scoate din ele o filozofie unitară precisă, ne dă Calinescu în analiza *Luceafărului* — „poemul socotit de toţi ca inima gândirii poetului”. După ce enumeră în treacăt câteva din cele mai impresionante explicări propuse de zeloşi comentatori —- Luceafărul este arhanghelul Mihail şi Eminescu e un mistic care practică postul şi prevesteşte mişcarea ortodoxistă contemporană; Luceafărul este Neptun stăpânind fundul apelor, un demon acvatic care practică vrăji venerice; Luceafărul este o combinare de Satan-Lucifer cu Orfeu; Luceafărul este Logosul creator; Luceafărul este pământul românesc, iar Cătălina e naţia română — Călinescu ne pune sub ochi singura explicare „plauzibilă”, pe a lui Eminescu: „înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pământ, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.”
Despre consacratul „pesimism” al lui Eminescu, autorul ne propune formula că „în poezie pesimismul este invers proporţional cu vârsta”. Tocmai în tinereţe, „când poetul se agita cu atâta frenezie naţionalistă în vederea serbării de la Putna”, şi pe când sănătatea îi era încă bună, pesimismul său îşi dă „cea mai completă şi mai grandilocventă expresie”. Înţelegem aşa: cu cât înainta în vârstă, cu cât Eminescu îşi consacra mai mult energiile gândirii sale asupra eticii şi politicii, cu atât, fireşte, pesimismul devenea pentru el mai neglijabil şi mai neglijat. În *Cezara*, ascetismul budist al lui Schopenhauer este uitat, în folosul unui epicureism sădit în primitivitate: pustnicii săi, ca şi Cezara, se răsfaţă goi, în valuri, şi îşi afundă trupul in ierburi şi flori. Din primatul schopenhauerian al instinctului, Eminescu scoate o concluzie răsturnată, hedonistică.
În primatul instinctului îşi fundează Eminescu şi ideile politice. Şi aici, conştiinţa şi raţionalitatea sunt răul, sunt avocaţii diavolului. Modelul e

statul „natural” al albinelor. Potrivit ierarhiei naturale a instinctelor, politica lui Eminescu se clădeşte pe un materialism — sau cel puţin un realism — economic. În statul conştient, raţional şi „contractual”, triumfă minciuna, falsa viaţă de stat şi falsa cultură. În cazul României, această minciună se incarnează în *liberali,* în greco-bulgărime, „hibrizii” sterpi şi pernicioşi, fiinţe dezagregate şi căzute într-un individualism distrugător de state; sau, cu o frapantă formulă de spirit regional moldovean: „masa Caradalelor, pe care moldovenii din eroare o numesc munteni”. „Ia un băiat de bulgar, trimite-l la Paris şi rezultatul chimic e un june *român*.”

Acestei păturii suprapuse se opune naţiunea autentică cu voinţa ei oarbă de a trăi. Pătura suprapusă este inventatoarea formelor goale de cultură, necesare parazitismului său esenţial, apăsătoare şi distrugătoare pentru singura clasă pozitivă a societăţii româneşti, pentru ţărănime. Astfel se precizează, în esenţă etnică, pentru Eminescu, discrepanţa dintre formă şi fond, semnalată şi criticată de „Junimea”, cu Maiorescu în frunte. „De la anul 1848 începând, scrie Eminescu, românii au pierdut simţul istoric. Cuvinte nouă fără cuprins, oameni noi fără trecut şi fără valoare, o limbă păsărească în locul vrednicei limbi a strămoşilor, instituţiuni nepotrivite cu trebuinţele modeste ale ţăranului dunărean, au înăbuşit frumoasele şi spornicele începuturi ale unei literaturi într-adevăr româneşti, ale unui naţionalism, nu de fraze banale, ci de un cuprins real.”

Eminescu îşi îndreaptă deci polemica împotriva tuturor manifestărilor parazitare orăşeneşti: excesul funcţionăresc, „proletariatul condeiului”, literatura falsă franţuzită, înstrăinată de frumuseţea limbii şi a poeziei populare — pe care, toate, el le alipeşte regimului nefiresc al formelor de stat liberale.

Păstrătoare ale spiritului naţional au fost, singure, vorba, şi poezia populară, şi biserica ortodoxă.

Dar în biserică poetul nu vede numai o păstrătoare a spiritului naţional şi a limbii strămoşeşti: ea e şi puterea principală întru armonizarea claselor, armonie care era sănătatea societăţii româneşti în trecut.

Regenerarea şi mântuirea se vor găsi, prin urmare, în mântuirea de liberalism, în apărarea ţării de industrializare şi de capitalism apusean, în eliminarea intermediarului comercial parazitar, în specie a evreului, în degrevarea statului de excesul funcţionăresc, în revenirea la mica industrie din trecut, în total deci, autarhie economică în marginile unui stat agrar.

În *Opera lui Eminescu*, regăsim pe învăţatul şi omul de gust care ne-a dat acum trei ani *Viaţa lui Eminescu*.

Am scris atunci: „norocoasă superb este întâlnirea, în acelaşi om, a tinereţii cu virtuozitatea rutinată. Fizionomia istoricului literar G. Călinescu înviorează neaşteptat aspectul studiilor istoric-estetice în ţara aceasta. Această *Viaţă a lui Eminescu* îmi pare, în spirit cercetător şi învăţătură, în pătrundere artistică şi talent literar, una din cele mai reuşite cărţi româneşti.” Astăzi, Călinescu urmează cum a început. Aceeaşi atentă informaţie, aceeaşi fericită îmbinare de agerime judicioasă cu subtilă

ingeniozitate, acum ca şi atunci. Cititorii de lucruri bune rămân plăcut îndatoraţi, încă o dată, lui G. Călinescu şi editorului său.

POEZIA ROMÂNEASCĂ ÎN EPOCA LUI ASACHI ŞI ELIADE

Simţul nostru literar actual ne face să gustăm unele versuri din *Psaltirea* lui Dosoftei nu numai în savoarea lor de trecut depărtat; ci găsim în ele şi o frumuseţe directă: arhaismul lor e în acord cu sentimentul nostru viu al trecutului.

Din contră: poezia de la sfârşitul veacului XVIII şi începutul veacului trecut, de la Văcăreşti prin Cârlova şi Hrisoverghi, până la Asachi şi Eliade Rădulescu, ne insuflă, în definitiv, o atitudine dezaprobatoare. Pentru gustul cititorului de astăzi, acele încercări poetice sunt valori mai mult său mai puţin *degradate,* şi nu *simplu învechite.* În mare parte, acea poezie ne apare, cum atât de exact spune dl profesor Densusianu despre Văcăreşti — ca poezie *lăutărească.* În adevăr pentru noi acea literatură a căzut în bună parte la nivel suburban. În ea noi nu aflăm parfum de arhaism, ci aer de semicultură.

Însă, desigur, au rămas din acea epocă *versuri* în care se învederează o poezie nouă, o poezie în *continuitate vie* cu poezia de astăzi.

În asemenea margini putem recunoaşte în acea literatură începuturile poeziei noastre moderne.

E greu, ori e de-a dreptul imposibil, a justifica în întregime, pentru vreunul din poeţii de pe atunci, calificativul de *primul poet român modern*; însă versuri se găsesc, desigur, la acei scriitori, versuri pe care le putem numi întâile versuri româneşti moderne. Dacă ar fi să pomenesc o bucată *întreagă* care să o putem aşeza pe cea dintâi foaie a poeziei româneşti moderne, aş numi balada *Andrei Popa* a lui Alecsandri:

„Cine trece-n Valea-Seacă
Cu hangerul fără teacă
Şi cu pieptul dezvelit?
Andrei-Popa cel vestit.
. . . . . .
Zi şi noapte de călare
Trage bir din drumul mare,
Şi din ţară peste tot
Fug neferii cât ce pot...
. . . . . .
Andrei fuge făr de-o mână,
Prinde murgul la fântână,
Dă pieptiş, sare pe şa
Şi din gură zice aşa:
. . . . . .”

În 19 strofe, datate din 1843, de la Ocna, tonul şi ritmul popular ni se arată pentru întâia oară asimilate de un poet artist, cu un gust deplin sigur de sine — afară doar de acel:

„Ura! Vulturul în nori
Răcni falnic de trei ori”

din strofa finală, ce pare rătăcit acolo din vreun marş patriotic cum se obişnuiau pe atunci, şi unde ne şi întâmpină, neapărat, epitetul *falnic*, acel trocheu pompos, de genul pe care francezii îl numesc *pompier*, epitet ajuns apoi inevitabil la Alecsandri şi la alţii; un adevărat recvizit nenorocit din acele care fac *modă* şi durează în desăvârşită banalizare. Altminteri, *Andrei Popa* este o bucată ce poate fi pomenită ca prim monument al poeziei române de sine stătătoare.
Pentru a reprezenta viu distanţa istorică între generaţiile de poeţi — problema generaţiilor preocupă cu drept cuvânt mult astăzi pe istoricii literari — pentru a ne da seama de caracterul unei adevărate inovaţii artistice şi a clarifica tot relieful baladei citate din Alecsandri, să ne amintim de poeziile lui Conachi. Conachi scrie până pe la 1848, iar *Andrei Popa* a lui Alecsandri este din 1843; însă Conachi, până la urmă, nu iese din stihurile lui către „Catinci, Casandre, Marghioale”, din *Logodna Prohiriţei*, din:

„Ah! ochişorii vii
Cam negri căprii”

sau
Ah! *nurule* împărate al podoabelor fireşti,
sau încă:

„Doi ochi porţi
Ce fac morţi
Ca nişte gelaţi
Şi arunci
Tot în munci
Pre amorezaţi.”

La Conachi, diversitatea ritmului e variaţie pur superficială. Întru nimic ea nu corespunde diversităţii tonului interior al bucăţii. Versul de 15 silabe, cu mersul său potrivit pentru povestire sau pentru apostrofa solemnă, Conachi îl întrebuinţează *indiferent*, ca să jelească moartea prietenului Basilică Balş, ca şi pentru a cânta uşurel, de ex.: *Iubitul şi Urâtul:*

„Într-o zi de primăvară umblând pe câmp, Aglaé
Văzu din năstav Amoriul culegând flori lângă ié”

sau a interpela pe Dumnezeu sfântul, precum urmează:

„Ce putere, Doamne sfinte, ai sădit în ochii verzi!”

Cu acest boier cărturar rămânem până la sfârşit în poezia *tabietlie,* care se explică prin scripca şi oftatul lăutarului.
Pentru a lămuri prin contrast ceea ce aminteam la început, că de versul lui Dosoftei ne simţim, pe unele locuri, literariceşte aproape, citez câteva din versurile lungi — de 16 silabe — din psaltirea bătrânului mitropolit:

„Blagoslovi-voi pre Domnul, toată vremea şi-n tot ceasul,
Laudă lui este-n rostu-mi să-i cânt cât îmi poate glasul.
...Veniţi aproape de dânsul, şi să vă luaţi lumină
Ca să fie faţa voastră luminoasă şi senină."

Este evident că pentru înţelegerea şi simţul literar al cititorului de astăzi, ceea ce se poate numi poezie biblică ni se arată deplin integrată în aceste versuri ale lui Dosoftei.
Esteticeşte, ele ne sunt perfect actuale. Nici prin vocabular, nici prin ritm, nici prin ideaţie ele n-au suferit, de atunci şi până azi, nici o devaluare. Însă iată numaidecât, pentru a face cât mai palpabilă, înainte de orice analiză, în ce fel de degradări literare ni se prezintă originile poeziei române celei noi, iată câteva din aşa-numitele versuri biblice (tot din psaltire) de ale lui Eliade Rădulescu:

„Dreapta ta, Doamne, se glorifică în fortitudine,
Dreapta ta, Doamne, înfrânge inamicul.
Trimis-ai spiritul tău, Doamne,
Şi marea îi acoperi,
Ca plumbul apuseră în apele vehemenţi."

Într-adevăr, ce o fi vrut să însemne Eliade Rădulesccu prin cuvântul a *într-aduce* nu-mi dau bine seama:

„Într-aduce, o Potente,
Împlântă pe dânşii,
În muntele eredităţii tale
În locul, preparat locuinţei tale, o Eterne,
În sanctuarul, Doamne, edificat de mâinile tale."

Aceste versuri, Eliade Rădulescu le dă ca mostră şi model în cursul său de poezie, după ce polemizează contra limbii *neromâneşti* a gâscănarilor — adică a limbii cu slavonisme şi grecisme — şi recomandă limba Văcăreştilor, care prin rime regulate (prin *rime,* Eliade Rădulescu înţelege aci versuri) se exprimă ca să priceapă toţi şi să placă tuturor.
Înainte de a arăta, prin exemple, înfăţişarea originilor poeziei româneşti celei noi, epocă pe care am intitulat-o cu numele lui Asachi şi Eliade Rădulescu, trebuie să pomenesc doi versificatori: pe boierul Alexandru Beldiman şi pe cărturarul Budai-Deleanu, autorul poemei eroicomice *Ţiganiada.* Amândoi aceştia beneficiază, prin sinceritatea scrisului lor, de aceeaşi situaţie faţă de conştiinţa literară actuală ca şi vechiul Dosoftei.

Stângăciile acestor doi nu sunt dizgraţioase; Beldiman nu visează a fi literat inovator, iar Budai-Deleanu e un cărturar de bună calitate, şi încercarea lui de „a obişnui — precum însuşi spune — a obişnui şi întru limba românească aceeaşi poezie, mai ridicată şi subţire cum se află la alte neamuri” nu cade niciodată în prostească imitaţie.
Din Budai-Deleanu şi din Beldiman se pot cita versuri în care îşi află glas, original pentru întâia oară, verva satirică în poezia noastră. La Budai-Deleanu cu o muzicalitate surprinzătoare, la Beldiman cu o violenţă de limbaj superb familiară, ne întâmpină, întâia oară, pe româneşte, invectiva în formă artistică.
Budai-Deleanu apostrofează astfel pe românul ajuns, din vânjos ce era pe vremea lui Ţepeş-vodă, slăbănog cu totul, în faţa străinilor în a căror mână încăpuse:

„Venetici flămânzi de prin ostroave,
Greculeţi din Anadol, din Pera,
Ţi-au răpit venituri, cu hrisoave;
Tu le zici: Arhonda, kalimera!
Şi te închini cu multă plecăciune
Crezându-le toate ce vor spune...”

Beldiman însă îi ia, pe fiecare după nume, cum îi cunoştea din ochi sau din auzite, şi-i înseamnă cu epitete ce sună din plin a neaoşă lovitură:

„Între ei mai era încă un curbet posomorât,
Un Levidis Nikulaki, suflet scârnav şi urât,
Celălalt e Floreşteanul, viclean ademenitor,
Ipocrit de cei de frunte şi de ţări vânturător...
...Şi Romandi pârcălabul, un giugea, un om pocit;
O stârpitură grecească, ieşit dintr-un vas clocit.”

Insistent atrag atenţiunea asupra frumuseţii emistihului: „Şi de ţări vânturător”, cu inversiunea lui plină de arhaică savoare şi cu superba lui amploare ritmică; şi tot aşa asupra cuvintelor pierdute astăzi: *curbet* şi *giugea*; *curbet* înseamnă pe turceşte: camarad de pederastie, iar *giugea* înseamnă pitic — amândouă elemente a căror moarte e cu totul regretabilă, atât pentru sonoritatea cât şi pentru funcţiunea lor lexicală.
Urmând a aminti scriitorii aceia în care, precum am amintit la început, o poezie nouă apare, trebuie să amintesc pe Iancu Văcărescu, ultimul din celebra formaţie de poeţi.
În treacăt, pomenim că acest Văcărescu a scris şi sonete — Eliade Rădulescu notează în cursul său de poezie generală că nu cunoaşte decât 3 sonete în limba română, şi anume de Iancu Văcărescu — şi acest amănunt ne arată clar că, în acest membru al familiei, ne găsim în faţa unei generaţii literare cu totul nouă.

Interesant e, de asemenea, că la acest poet întâlnim, în poezia *Caleidoscopul*, strofa *Luceafărului* lui Eminescu:

„...Câte dureri pricinuieşti,
Ce lacrimi de-ntristare
La toţi: ce mult nenoroceşti
Prin mica-ţi depărtare.

Iar iubitoare-aievea-n vis
Voind a fi în viaţă,
Ca liliacul cel închis
Albul câştigă faţă.

Dar duhul tău eu socotesc
Că i-ar da mii de feţe,
Prin acei ochi ce mult vorbesc;
Şi poate mult să-nveţe.

Şi-albu-ţi arată-n adevăr
Acum pe neaşteptate
Cadre de raze cum răsar
Din doru-ţi, minunate.

În câte chipuri gându-ţi schimbi,
Oricât vei fi departe
Oriunde stai, unde te plimbi
Fă-n gându-ţi să am parte.”

Asemenea găsim în Iancu Văcărescu strofa din *Pajul Cupidon* şi alte bucăţi ale lui Eminescu. De exemplu:

„N-am să scap, în piept port dorul
Peste ape, peste munţi;
Văd că peste mări amorul
Când o vrea îşi face punţi.”

În 1829, Iancu Văcărescu scrie un *Marş* pentru oastea naţională atunci înfiinţată:

„Slava strămoşilor vestiţi
În cale vă aşteaptă,
La rând, românilor, ieşiţi!
Mergeţi pe calea dreaptă!”

Îl amintim aici mai cu deosebire pentru a semnala o ciudăţenie a istoriei noastre literare.

Acest marş al lui Iancu Văcărescu, atât de bine susţinut în ton bărbătesc şi în ce priveşte accentul, ca şi în vocabular, ar fi de ajuns, credem, pentru cine vrea numaidecât să fixeze un prim poet român modern, un poet care, cum spune un admirator absolut al lui Cârlova, „sparge formulele unei tradiţii”, ar fi de ajuns, zicem, ca să-i acordăm lui Iancu Văcărescu acest loc. Dar şi prin alte versuri ale sale, acest poet se arată că a trecut departe peste „cântecele lăutăreşti şi improvizaţiile anacreontice, peste poezia uşoară, sentimentală şi senzuală”.
Este ciudată, în adevăr, insistenţa de a vedea tocmai în Cârlova pe acel inovator, în Cârlova care în *Marşul* său către oastea română, scris în 1831, doi ani dar după al lui Văcărescu, scrie, de exemplu:

„Acea armă ruginită şi ascunsă în mormânt
Braţurile să-nfierbânte; iasă iarăşi pe pământ
Tinerimea s-o-ncunune
Cu izbânde foarte bune,
Pe ea facă jurământ.”

Întreaga bucată, ţinută în această moleşită formulă de aluat necopt, e o manifestare izbitoare de obtuzitate poetică, şi ca înţeles şi ca muzicalitate. Aceeaşi moleşeală, aceeaşi statornică fadoare ne întâmpină peste tot, în cele câteva pagini ale tristului Cârlova. Cârlova scrie (în *Ruinele Târgovişteei*):

„Dar încă, ziduri triste, aveţi un ce plăcut,
Când ochiul vă priveşte în liniştit minut...”

sau (în Păstorul întristat):

„P-acea plăcută vreme, în astă tristă vale...”

sau (tot în aceeaşi bucată):

„Încet, încet şi luna, vremelnică stăpână,
Se urcă pe orizont câmpiile albind,
Şi plină de plăcere, c-o frunte mai blajină
Îşi caută de cale adesea mulţumind.”

Mai trebuie să amintesc didactismul deplorabil din *Rugăciunea*, care ar fi fost să fie un fel de elegie patriotică?

„A ta putere nemărginită
În veci urmează a fi pornită
Spre uşurinţă şi spre folos.
. . . . . .
Vântul îi suflă tot neplăcere
Norii îi plouă nemângâiere —
De flori nu gustă plăcut miros.”

Cârlova a avut o soartă jalnică şi a fost un tânăr plin de inimă. Dar este evident în dauna isloriei literare a face din el un inovator şi un „spărgător de tradiţii”, cum scrie un editor al poeziilor sale.
Dacă, din epoca considerată ca acea a începuturilor unei poezii noi, a fost un scriitor din care nu e aproape nimic de pomenit în istoria literară, desigur acela e Cârlova. În adevăr, deloc nu e de ajuns tema patriotică şi tema melancolică, pentru a ne îndreptăţi să datăm epoci artistice; nicidecum lipsa sau raritatea relativă a grecismelor şi slavonismelor nu e motiv pentru a fixa date de istorie propriu-zisă literară, ci numai de istorie a limbii literare.
Un caracter de ordin exterior istoriei literare, şi totuşi nu indiferent pentru mersul ei, e, cum cred, calitatea socială a celor doi autori ale căror nume le-am legat pentru intitularea unei epoci. Asachi şi Eliade Rădulescu nu sunt boieri; sunt — ca să întrebuinţăm terminologie apuseană, care la noi nu se putea aplica pe atunci cu aproximaţie, — sunt mici — burghezi şi oameni de şcoală, ca atare ei nu erau simpli amatori de literatură în ceasurile slobode, sunt scriitori cu ambiţie propriu-zis literară.
Asachi a avut parte de o cultură şi variată şi sistematică. Lui Eliade Rădulescu i-a rămas până la urmă un aer de semicultură: cei 10 ani de exil şi rătăciri prin ţări străine par să nu fi avut nici un efect asupra lui în această privinţă. Agitaţiile lui linguistice ni-l fixează ca incurabil dascăl ce nu parvine a-şi forma deplin simţul literar. Încă din 1859, anul întoarcerii sale din exil, lui Eliade Rădulescu i se zice, în ziare, „celebrul nostru literator” — „ilustru autor al *Mihaidei”* — în sfârşit şi mai cu seamă, i se zice: „ilustru fundator al literaturii române”.
A determina „fundatori” de literatură este o veche naivitate şcolărească, ce dispare, cum cred, până şi din manualele elementare.
Eliade a fost un foarte energic animator al vieţii intelectuale, un pedagog prin excelenţă folositor literaturii. Era unul din acei ce au darul de a contribui puternic la formarea unui public — şi aceasta, desigur, nu e capitol neglijabil în istoria literară.
Am văzut cum Eliade Rădulescu înţelege a face poezie biblică pe româneşte. Adaug aici un exemplu din versurile pe care el le-a numit *Sapphice:*

„Bariothronă, — immortal — Aphrodită,
Fiia lui Joe, deh! — lasu-mă ţie.
Nu mă condamna-n doruri, nu în chinuri
Pradă urgiei.
.....
Mi adoarme chinul, propiţie divă,
Ruga-mi ascultă, şi fă să răsuflu;
Fii aliata-mi!”

Desigur, lipsa de gust, implicată deopotrivă în orice estetică de dascăl ca şi în orice timp de nesiguranţă literară, a fost păcatul cel mare al lui Eliade-Rădulescu şi al lui Asachi.
Rădulescu a suferit poate mai greu decât Asachi de acest păcat, din pricina nenorocitelor sale ambiţii de a fabrica limbă literară — Eliade a cedat întru aceasta sistemei ardelene. Pe Asachi l-a scăpat de asemenea rătăciri, mai rău decât ciudate, un simţ al vorbei vii, mult mai solid, simţ care se pare a fi fost totdeauna mai energic în societatea moldovenească.
Să nu uităm însă că zelul literar şi patriotismul, ardoarea de a contribui să dea patriei o literatură l-au adus pe Eliade până acolo ca să scrie două bucăţi care, aproape întregi, stau în continuitate cu poezia nouă — *Zburătorul* şi *O noapte pe ruinele Târgovişteei*. Multcitatele versuri din *Zburătorul* sunt aceste:

„Încep a luci stele, rând una câte una,
Şi focuri în tot satul încep a se vedea;
Târzie astă-seară răsare acum luna,
Şi cobe, câteodată, tot cade câte o stea.

Tăcere este totul şi nemişcare plină,
Un cântec sau descântec pe lume s-a lăsat;
Nici frunza nu se mişcă, nici vântul nu suspină
Şi apele dorm duse, şi morile au stat.”

Versuri ca cele de mai sus sau ca aceste două din *O noapte pe ruinele Târgovişteei*:

„Şi seara gânditoare sub fiecare stâncă
Şi-ntinde a sale umbre cutezătoare-n sus”

ne obligă să uităm că în aceste bucăţi se mai găsesc încă groaznice pedantisme ca *belică ardoare, eroică valoare, debila mea fiinţă.* Descrierea serii în sat din *Zburătorul* anticipează cu deplină demnitate peisajele lui Coşbuc. Necontestat îmi pare că în cazul lui Eliade ni se prezintă un exemplu eminent ce ne arată cum un literat plin de zel reuşeşte a fi câteva ceasuri în viaţa lui poet adevărat, numai prin silitoare şi entuziastă exercitare scriitoricească.
Lui Asachi nu i-au reuşit decât sporadic versuri interesante ca element muzical şi ca imagine, dar nici o singură bucată poetică întreagă.

„Munţi de unde peste unde, Marea unind cu Orizonu”

sau

„A lui Joe certătorul fulgere tunătoare”

sau

„Fundul volburei adânce, peste-a apelor câmpie”

sau şi mai eminescianul vers:

„Aşa mintea vânturată de ideile deşarte.”

Asemenea versuri sunt întâmplări, probabil; întâmplările acestea anunţă, dacă nu capacităţile deosebite muzicale şi vizuale ale lui Asachi, posibilităţi ale limbii noastre, care târziu numai s-au dezvelit în toată strălucirea geniului artistic al lui Eminescu. N-a fost poet nici Asachi; cum n-a fost poet nici Eliade; a fost însă, ca şi acesta, un superior animator literar, şi versurile sale — în afară de acelea în felul celor citate — cuprindeau în ele, pentru scriitorii ce aveau să vie, un puternic îndemn de a se cultiva prin studiul poeziei străine. În prefaţa la poeziile lui Hrisoverghi, Kogălniceanu condamnă, sumar, poezia lui Asachi, ca simplă imitaţie de forme străine pentru abuz de mitologie. Judecata lui Kogălniceanu e nedreaptă astăzi; pe atunci ea era o polemică folositoare. Însă chiar de la Kogălniceanu, apare în critica noastră eroarea de a considera *numaidecât* ca poet nou pe acei ce începeau, cum foarte simptomatic scrie Kogălniceanu, a scrie „după gustul naţional!”

ALECSANDRI

Cu generaţia lui Alecsandri, occidentalizarea societăţii şi a literaturii româneşti se modifică: tineretul moldovean, cultivat în Apus, începe a critica însăşi influenţa aceasta apuseană. Îl cuprinsese grija de a nu fi decât imitator. E preocupat de a se emancipa de Apus, cum se emancipase de Orient; şi bucuros ar fi adoptat formula naţionalistă din timpurile noastre: *prin noi înşine*!

Alecu Russo, unul dintre prietenii de aproape ai lui Alecsandri şi insuflător de idei al acestuia, formulează precis simptomul nou ce caracteriza tinerimea intelectuală de la 1848. El zice: „oamenii de astăzi uită că nu au avut tinereţe. În ziua răsăririi lor, pe la 1835, cel mai tânăr din ei era mai bătrân încă decât cel mai bătrân din bătrâni. Într-un curs de 20 de ani, mai mult a trăit Moldova decât în cele de pe urmă două veacuri. Întâmplările lumii de primprejur mureau la graniţa ţării; vălmăşagul veacului îi găsea şi-i lăsa liniştiţi. Ei au deschis ochii într-un leagăn moale de obiceiuri orientale; noi am răsărit în larma ideilor nouă ochii şi gândul părinţilor se îndreptă la Răsărit, ai noştri ochi stau ţintiţi spre Apus! nimic nu mai leagă Moldova de astăzi cu trecutul, şi fără trecut societăţile sunt şchioape. Naţiile care au pierdut şirul obiceiurilor părinteşti sunt naţii fără rădăcină, nestatornice, sau, cum zice vorba cea proastă, nici turc, nici moldovean...” Russo dă aci elementele unui program nou de cultură. Prin aceasta însăşi, el şi cei de generaţia lui se prezintă ca un exemplu deosebit de viu pentru iuţeala cu care pornise a se mişca societatea românească. Abia dezbrăcase haina veche, şi iată că se şi gândesc tinerii noştri la întoarcere spre trecut. Întoarcerea spre trecut nu cumva după metoda latiniştilor transilvăneni; contra acestora curentul nou, şi Russo înainte de toţi, porneşte război; „În mine veţi găsi un român, însă niciodată până acolo ca să contribuiesc la sporirea *romanomaniei*, adică mania de a numi romani” —- spune tânărul profesor Kogălniceanu în *discursul introductiv la cursul de istorie naţională*, 1843. Oamenii aceştia vorbesc despre *romanomanie* — vedeţi ce repede mergeau lucrurile în societatea română. Şi preţios este că nu erau numai vorbe: romanomania ajunge de prisos şi ridicolă, fiindcă se născuse o cultură, cel puţin o literatură românească, ce nu mai era nici produs de simplă imitaţie, nici ciudăţenie arhaizantă său latinizantă.

Alecu Russo laudă o poezie a unui obscur oarecare, Dăscălescu, cu vorbele acestea: „Poezia asta e română până în cap — şi nu vrea să fie alta, nici lamartiniană, nici byroniană, nici hugoliană, de aceea e frumoasă ca limbă, limpede în idei şi adâncă de gândire folositoare, precum înţelegem şi este de dorit să fie tot ce se scrie şi se cugetă la noi”. Este, putem zice, aproape programul poeziei lui Alecsandri. Zicem: aproape programul poeziei lui Alecsandri, fiindcă poezia acestuia este, în bună parte, lamartiniană şi hugoliană. Totuşi Alecsandri are grijă totdeauna a localiza frumos modelele sale străine. Totdeauna poezia lui sună româneşte. Scriitorul acesta a avut

darul deplin de a produce ce era atunci de nevoie. Caracterul românesc, naturaleţea poeziei lui Alecsandri se datoreşte, cum ştiu toţi, faptului că întâia oară, din îndemnul, mai cu seamă, şi cu ajutorul lui Alecu Russo, el caută în poezia populară ajutorul literar trebuincios pentru înfiinţarea unui stil literar liber de orice artificialitate pedantă.

Pentru că vorbim tocmai de formarea unui stil literar român, este locul să pomenim aici vestita poemă în proză *Cântarea României*, despre al cărei autor s-a disputat destul între istoricii noştri literari, cu rezultatul că, pe cât pot judeca, poemul rămâne foarte probabil în seama lui Alecu Russo. Originalul era în limba franceză şi s-a pierdut. Textele româneşti sunt două: unul publicat de Bălcescu, care spune că nu ştie cine e autorul; celălalt text l-a publicat Alecsandri, care-l atribuie sigur lui Russo. Cele două texte române diferă. Îşi va fi aruncat *poate şi Alecsandri* condeiul în redactarea pe româneşte. Intenţia fusese de a face propagandă română în o formă care ne impresionează şi literariceşte. Pentru istoria literară, poema aceasta în proză este interesantă tocmai pentru caracterul curat românesc al graiului întrebuinţat acolo. Modelele literare ale *Cântării României* sunt, evident, psalmii şi prorocii, apoi proza patetică a lui Chateaubriand, Lamenais şi Michelet. Însă transpunerea este făcută în o românească exact echivalentă originalelor. Acum sentimentul unei limbi literare este sigur la scriitorii români: ei — Russo şi Alecsandri îndeosebi — au gust literar şi judecată literară matură: sunt oameni care ştiu ce pot şi ce vor să extragă din cultura apuseană, astfel ca să poată crea un stil propriu al culturii noastre în general şi un stil comun literar.

În *Cântarea României*, se zice, de pildă, aşa: „Lumea întreagă are tot o poveste... strâmbătatea care se lăcomeşte la bunul altuia şi sărmanul care sfarămă funia ce-l strânge. Grea e strâmbătatea... Şi răsplata ei cumplită este... Viscolul pustiirii a suflat pe acest pământ... sângele părinţilor în vinele strâmte ale strănepoţilor a secat... Trist e cântecul în sărbătorile satului... Doina şi iar doina!... suntem pribegi în coliba părintească.” Acel ce a construit asemenea text avea evident un auz literar rafinat, pentru valoarea vocabularului românesc avea un simţ de o *siguranţă* cu totul *nouă* - ambele aceste daruri scriitorul le pune, cu perfectă conştiinţă, în slujba intenţiei de a *făuri o proză poetică* cu sonoritate arhaic-religioasă, însă care să fie imediat înţeleasă de cititorul contemporan. Capacitatea literară a limbii române apare verificată până în capăt într-un text ca acel pe care l-am citat. Însă iată, tot în *Cântarea României*, citim: „Jalnic e cântecul tău, *Româncă copiliţă*... Aurică copiliţă — cântă frunza verde, cântă floarea câmpului, cântă floarea muntelui...” — şi aceste rânduri ne trimit la maniera populară a lui Alecsandri în ce are ea mai uşuratic şi de gust mai îndoielnic. Acest *Aurică copiliţă* şi *Româncă copiliţă* formează un curios disparat în corpul poemului, acordat în ton de imn sau de lamentaţie biblică. Ce caută aci aceste ingrediente ale lirismului lăutăresc pe care, urmând mai vechi deprinderi, Alecsandri l-a perpetuat cu un fel de uşuratică insistenţă prin lirica lui de album?

Acest disparat pare că simbolizează schematic, dar complet, *figura literară însăşi a lui Alecsandri.*
Alecsandri a fost adevărat omul a două lumi. Să ne amintim aci hotărârea lui Alecu Russo, pomenită adeseori: Russo vrea reluarea firului tradiţional pentru a mântui cultura românească de schimonosirile cu care o desfigurase, şi o mai desfigura, pedantismul primitiv al începătorilor. În această mişcare de naţionalizare inteligentă, făcută în spirit critic, Alecsandri ne apare ca un adevărat *Ianus bifrons*: el a scris în felul vechii poezii tabietlii — şi încă lăutăreşti —, a scris şi o poezie cu totul nouă, care în o parte a ei este localizare de modele străine, însă aproape totdeauna localizarea e desăvârşită; vor fi Lamartine şi Hugo la mijloc, însă cântaţi pe româneşte aşa încât tiparul străin deloc nu se simte supărător în confecţia românească. Cine doreşte să măsoare drumul literar străbătut de Alecsandri, să compare traducerile din Lamartine sau Hugo, ale lui Hrisoverghi, ale lui Negruzzi sau Grigore Alexandrescu, să le compare cu inspirările franceze ale lui Alecsandri, pe care atât de minuţios le-a dezvăluit, într-o serie de excelente studii, dl profesor Ch. Drouhet, şi-şi va da seama clar ce însemnează când spunem că Alecsandri a creat o poezie românească, în felul cum o închipuia desigur şi o dorea Alecu Russo.
După *etichete,* zestrea literară a lui Alecsandri seamănă mult în parte cu a lui Bolintineanu: romanţe de dragoste şi poezii de album, legende şi balade naţionale, legende şi balade orientale, ode de ocazie patriotice. În romanţă şi în poezia de album, asemănările moldoveanului cu munteanul nu sunt numai de suprafaţă: amândoi au avut, din născare, aceeaşi teribilă uşurinţă, aceeaşi teribilă abundenţă de elocuţiune.
Să dăm exemple:

„Superbă, maiestuoasă, te simţi ca o regină,
Căci fruntea ţi se-nalţă când lumea se înclină
Şi imnul omenirii, un imn de adorare
Ajunge pân'la tine în slabă suspinare...
Chiar soarele fierbinte de-ar vrea cu fericire
Să-şi schimbe nemurirea pe-o viaţă de iubire,
Ar stinge-a sale raze pe inima-ţi de gheaţă.
Nici o mândrie mare nu-ntrece-a ta mândrire,
Nici spada nu întrece cumplita-ţi nesimţire!"

Observaţi că un vers ca:

„Chiar soarele fierbinte de-ar vrea cu fericire..."

ne duce îndărăt până la stângăciile unui Cârlova, şi mai observaţi întrebuinţarea abuzivă a infinitivelor substantivate — mai cu seamă *în rimă:* este un inocent obicei rău al epocii — lesne prinseseră de veste grăbiţii noştri poeţi de pe atunci că infinitivele substantivate furnizează rime uşor, la infinit.

Tot astfel, pentru nişte versuri ca cele ce urmează, s-ar putea întreba oricine cu drept cuvânt: sunt de Alecsandri? sunt de Bolintineanu?

„Plăcută, simţitoare, în toată graţioasă
Eşti dulce ca seninul de zi primăvăroasă...
Tu poţi să dai c-un zâmbet, c-un singur sărutat
O patrie iubită la tristul exilat.”

Alecsandri scrie, în loc de cuvântul bun *primăvăratică*, o deplorabilă plăsmuire verbală: *primăvăroasă* — însă rima o obţine şi poetul urmează mulţumit şi săltăreţ, până ce îşi încheie declaraţia de album în acel grotesc amestec de patriotism cu erotică: „tu poţi să dai c-un zâmbet, c-un singur sărutat, o patrie iubită la tristul exilat”.
Găsim în acest vers şi faimosul dativ cu prepoziţia *la* („dai o patrie iubită *la* tristul exilat”), poate cea mai puerilă dintre toate traducerile textuale din uzul limbilor occidentale (din cea franceză mai întâi), pe care le-au practicat, în zelul lor nestăpânit, primii noştri poeţi de inspiraţie apuseană.
Versurile citate până aci sunt scoase din două bucăţi, ambele purtând titlul *Portret*. Sunt tipice pentru poezia pe care putem să o numim: poezie de album.
Era în natura lui Alecsandri să producă acel fel de poezie care în teoria literară se numeşte poezie ocazională —- însă nicidecum în înţelesul, foarte deoseibit de cel uzual, în care a întrebuinţat cuvântul acela Goethe, care spunea că toate poeziile sale sunt fragmente ale unei mari spovedanii şi în acest înţeles sunt poezii ocazionale.
Alecsandri trebuie să fi fost un minunat improvizator; era de tipul celor care oricând pot scrie poezie, o scriu oarecum imediat şi ca *de la sine.* Imaginaţia lor e plină de formule poetice, de rime gata sau de scheme pentru rime. Alecsandri — de exemplu — avea diminutivele, avea o sumă, nu prea mare, dar bună, de epitete din poezia populară, avea formule de admiraţie, de salutare şi complimentare gentile sau spirituale. Originalitatea imaginii ca şi originalitatea legăturii ideilor în funcţiune de expresie a sentimentului sunt, în acest fel de a proceda, sacrificate spontaneităţii, sau cum se zice încă: sunt sacrificate stilului curgător.
Spontaneitatea aceasta e, desigur, mai mult aparentă: e de natură esenţial mnemotehnică.
E o incontestabilă frivolitate în acest fel de poezie de societate, pe care am numit-o poezie de ocazie. Chiar dacă nu era totdeauna practicată la faţa locului, în salonul plin de cucoane, cu albumul pe braţe, sau într-un salonaş de la Castelul Peleş, acest fel de a construi poezie formează un stil de care poetul numai cu greu scapă.
Iată patru versuri din epoca plinei maturităţi:

„Întindere albăstrie,
Nemărginit safir

O! mare scumpă mie,
Eu veşnic te admir.”

Primele două versuri pornesc pictural, par a promite o viziune vie şi, pe cât se poate, o viziune foarte proprie a mării. În loc de aceasta, intervine în o intrare cvasi comică, poetul albumurilor:

„O! mare scumpă mie,
Eu veşnic te admir.”

Acest distih este formulă de bilet către o artistă dramatică sau o stea de balet. Alecsandri l-a aplicat mării, fără nici o grijă.
Alecu Russo scrisese următoarele:
„Pentru odihna sufletului său n-aş dori să mai vie Ştefan-vodă, chiar şi de ar fi cu putinţă. Ce ar face el pe un pământ unde n-a mai rămas urme de umbra lui măcar?... Vorba lui nu mai este limbajul nostru... Strănepoţii Urecheştilor, ai Movileştilor i-ar zice în versuri, în ode şi în proză: Eroule ilustru! trompeta gloriei tale penetră animile bravilor români de admirăciune glorioasă şi nedefinisabilă...”
Alecsandri, desigur, nu era un pedant ca acei la care se gândeşte Russo; totuşi, ar fi fost şi el, cred, neinteligibil lui Ştefan-vodă, şi verbal, şi ideologic:

„Prin negura trecutului
O! soare-nvingător,
Lumini cu raze splendide”

(„lumini cu raze splendide” — „lumini”? adică: luminezi —- Alecsandri inventează o formă a verbului şi măsura versului e gata!)

„Lumini cu raze splendide
Prezent şi viitor
În timpul vijeliilor
Cuprins de — un sacru dor
Visai unirea Daciei
Cu — o turmă şi — un păstor.”

(Din imnul lui Ştefan cel Mare, scris pentru serbarea de la Putna în 1871.)
Cu aceeaşi ocazie, Alecsandri scrie şi un imn religios care începe aşa:

„Etern, Atotputernic. O! Creator sublime...”

Cred a fi arătat în ce fel a fost Alecsandri poet de ocazie şi cum stilul poeziei de ocazie l-a *urmărit* şi acolo unde nu era bine să-l urmărească.
Este lucru absolut admis, pentru că e lucru evident, că valoarea artistică supremă a lui Alecsandri stă în pitorescul său, în impresiile de natură. *Pastelurile* au rămas partea cea mai vie din toată producţia sa poetică.

„În păduri trosnesc stejarii! E un ger amar, cumplit,
Stelele par îngheţate, cerul pare oţelit.
Fumuri albe se ridică în văzduhul scânteios,
Ca înaltele coloane unui templu maiestos,
Şi pe ele se aşează bolta cerului senină
Unde luna îşi aprinde farul tainic de lumină.”

Vedeţi începutul acesta de poezie plastică, şi uitaţi o clipă comparaţia făcută cam la întâmplare a sulurilor de fum din sat cu coloanele unui templu *maiestos,* uitaţi şi pleonasticul *far de lumină* — pentru a simţi cu atât mai violent erupţia în totul regretabilă a poetului de ocazie în peisajul de iarnă:

„O! Tablou măreţ, fantastic...”

Indiscretă straşnic e această intervenţie care exclamă interpretativ şi — neapărat — ea distruge tabloul.
Distrusă la fel este impresia din pastelul intitulat *Viscolul,* prin strofa finală, domestică şi consolatoare:

„Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire
Stă, aude-n câmp lătrare şi zăreşte cu uimire
O căsuţă drăgălaşă cu ferestrele lucind,
Unde dulcea ospeţie îi întâmpină zâmbind!”

Vreau să amintesc şi această strofă din pastelul care se numeşte *Mandarinul:*

„Ea (adică soţia mandarinului)
Ea se duce-n galerie s-o dezmierde mandarinul...!
Graţioasă, pânditoare sub umbrela-i de atlaz,
Îi invită cu ochirea, cu surâsul, cu suspinul,
Ca să guste voluptatea amorosului extaz.”

— „să guste voluptatea amorosului estaz” pare o transpunere din Conachi făcută la iuţeală.
Alecsandri a fost un poet nou, dar a cărui inimă şi mai ales al cărui gust privea prea des înapoi. A fost omul a două generaţii care, dezbinate în suprafaţă, se iubeau şi se topeau încă una în alta, poate mai ales în ce priveşte gusturile estetice. Pentru aceea Alecsandri a fost adorat imediat. Era doar incarnarea unui noroc istoric. El împlinea trebuinţa încă vie pe atunci de a umplea cadrele cerinţelor estetice ale unei societăţi în mare transformare. Alecsandri a scris o adevărată enciclopedie poetică: liric, epic, descriptiv, dramaturg, povestitor de călătorii.
Nivelul ideologic al scrisului său este mijlociu; se inspira repede şi gândea totdeauna foarte accesibil. Versul său e convorbire elegantă, e extrem de sociabil şi distractiv:

„Totul e în neclintire, fără viaţă, fără glas;
Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă nici un pas.”

Ce sunt acestea altceva decât vorbele unui amabil *causeur* care de la fereastră face conversaţie cucoanelor de la masa de ceai?
Tot Alecu Russo zice despre generaţia celor care, cu dânsul, fuseseră tineri de tot pe la 1835, că „generaţia noastră e posomorâtă... Bucuriile şi necazurile oamenilor trecuţi nu le înţelegem. Petrecerea noastră nu-i veselia, caii, vinul, femeile şi zgomotul; petrecerea noastră e gândul posomorât. Dacă vrem câteodată să iubim (atunci) facem o experienţă... un *studiu* al inimii... Societatea educată a Moldovei seamănă a fi o colonie engleză într-o ţară a căreia nici limba, nici obiceiurile, nici costumul nu le-ar cunoaşte.”
Mărturia lui Russo sună paradoxal, sună a *Confession d'un enfant du siècle.* A fost scrisă poate în o clipă de umoare foarte subiectivă.
În orice caz, nu e aceasta societatea lui Alecsandri — societatea pe care o amuzau vodevilurile lui, monoloagele lui comice, pe care o încânta: „Tu, care eşti pierdută în neagra veşnicie” sau:

„Era graţioasă,
Tânără, frumoasă,
Vie pariziană cu mii de-ncântări...”

Şi încă mai puţin înţelegem pe Russo când citim:

„La Moldova cea frumoasă
Viaţa-i dulce şi voioasă!
L-al Moldovei dulce soare
Creşte floare lângă floare!
Multe păsărele-n zbor
Fură minţi cu glasul lor!”

— fiindcă aşa o aduce bardul vesel când cântă pe coarda poetului popular. Şi lumea se minuna, se încânta, şi făcea un haz nespus de lirica sau de comicăriile lui. A fost o rară armonie între acest poet şi publicul său.
Russo, în clipe negre, a vorbit de o minoritate neglijabilă şi a generalizat greşit.
Primele poezii ale lui Alecsandri au fost scrise în franţuzeşte — sunt lamartiniene, şi una din bucăţi este închinată lui Lamartine. Însă primele lui versuri române, apărute peste un an sau doi, sună aşa, de exemplu:

„Bahlui, locaş de broaşte, râu tainic fără maluri,
Ce dormi chiar ca un paşă pe malul tău de glod...”

sau, cu totul în alt ton:

„Cine trece-n Valea Seacă,
Cu hangerul fără teacă

Şi cu pieptul dezvelit?
Andrei Popa cel vestit.”

În versurile închinate Bahluiului găsim un humorist fin şi cu vervă.
În balada banditului Andrei Popa, Alecsandri, dintru început, arată ce avea de făcut un poet de mare talent cu poezia populară.
Mai pe urmă au venit pastelurile şi frumuseţile descriptive din legende.
Însă nevoile momentului i-au impus astfel de comenzi, încât poetul de album, poetul de romanţe, poetul chiar de huzur şi tabiet după moda veche să cânte, spre paguba artistului descriptiv şi a poetului narator, a căror strălucire curată trebuie să o căutăm, nu fără migăleală, în desimea de poezie ocazională pe care a trebuit să o producă inventatorul stilului poetic *nou* în literatura noastră.

DIN ISTORIA POEZIEI ROMÂNEŞTI

Alexandrescu – Bolintineanu

Cu aceşti doi poeţi munteni, prin excelenţă aşezaţi între clasicii noştri şcolăreşti, stăm în plină influenţă a poeziei franceze.

Pe Alexandrescu îl cunoscuse Ion Ghica elev la Sfântul Sava, băiat măricel — începea să-i mijească mustaţa — băiat măricel cu memoria plină de versuri din clasicii francezi. Îmi pare că epistolele, satirele şi fabulele formează inventarul bun al lui Alexandrescu. Orientarea lui naturală a fost clasicistă. Melancolia întrucâtva insistentă, sentimentalism pe tema ruinelor, a fantomelor trecutului, sunt teme literare pe care le impunea literatura apuseană pe atunci. S-a observat, cu dreptate, că adoptarea unor teme ca aceasta nu ne permite a vorbi hotărât de un *romantism* român. Românii care căutau a face poezie în anii 30 până la 40 luau ce găseau pe piaţa literară franceză. Romantică era poezia aceasta franceză la ea acasă, în Bucureşti şi în Iaşi ea nu era *romantică*, era poezia nouă din Apus, poezia pe care tinerii români aveau a o pune împotriva poeziei de imitaţie neogreacă. Romantism nu puteam avea, pentru că nu avusesem clasicism.

În poezie, ca şi în alte domenii ale vieţii, românii trebuiau să croiască pe de-a-ntregul. Era vorba de umplut cadre, date de o cultură nouă, impusă, prin fatalitate istorică, dinafară. Pe poeţii din jumătatea întâi a veacului XIX se cuvine dar să-i judecăm, mai întâi, ca pe nişte diletanţi de mare bunăvoinţă, plini de râvnă patriotică. Animaţi, în primul rând, de a da substanţă unei vieţi intelectuale naţionale care, cât de cât şi cât mai iute, să înceapă a lua loc în tabloul european.

Însă Grigore Alexandrescu se deosebeşte şi ne interesează prin aceea că spiritul său se sileşte a fi critic.

În prefaţa la culegerea sa de *Poezii* din 1847 (prefaţă retipărită şi în ediţiile ulterioare) citim lucruri ca acestea. Pomenind de un „bărbat de spirit şi de gust” care, întrebat de ce nu-şi publică scrierile, răspunde: „M-am speriat de când am văzut atâţia poeţi”, Alexandrescu continuă astfel: „Negreşit, niciodată nu am avut mai multă îndestulare, nu zic de poezie, ci de versuri. De unde vine aceasta? Poate în parte din greşita idee că arta poetului ar fi mai uşoară decât a prozatorului — după cum socotim cei mai mulţi, atunci când intrăm în cariera literară cu toată încrederea juneţii.”

Iată excesul diletantismului literar, clar formulat de Grigore Alexandrescu în anul 1847: pletoră de poeţi pe piaţa literară, şi acest exces explicat prin convingerea comună că arta poeziei e uşoară. Poezia era sport obligator al băieţilor cu ştiinţă de carte. Ion Ghica, care l-a cunoscut pe Alexandrescu din prima tinereţe, notează ca o curiozitate — „mania” poetului de a tot îndrepta şi şterge tot timpul cât scria. Lui Ghica, îngrijirea literară a colegului îi părea — *manie*... Alexandrescu însuşi gândea astfel. În prefaţa pomenită, el urmează aşa: „cu cât arta e mai frumoasă, cu atât este mai anevoie; cu cât sunt mai rari poeţii care au lăsat numele lor la secoli, cu atât

mai numeroşi aceia care s-au pierdut în adâncul uitării. Faimosul Béranger, puternicul liric al timpilor moderni, poet popular cu aristocratice forme, şi unul din capetele cele mai judicioase ale Franţei, zice că multe din cântecele sale mici l-au costat două şi trei săptămâni de lucru; mărturisire ce dovedeşte câtă *străşnicie* trebuie să aducă un autor la compunerea scrierilor sale; căci arta este aşa de întinsă şi variată, frumosul are atâtea nuanţe delicate şi fugitive, lucrările imaginaţiei atâta trebuinţă de ale judecăţii ca să poată ajunge ţinta lor, încât nu este de mirare dacă desăvârşirea lipseşte la mulţi, cărora încă nu le lipseşte talentul, şi dacă literatură noastră nu se compunea până în anii din urmă decât din nişte balade tradiţionale, inspiraţii necultivate ale suferinţei şi ale naturii sălbatice, nu este, zic, de mirare dacă literatura noastră nu a dat încă nici un cap de operă care să poată sluji de model netăgăduit: acelea nu ies decât în literaturile formate şi în limbile statornice, după cum o ştiu mai cu deosebire toţi acei care scriu şi, prin urmare, cunosc influenţa ce are limba asupra stilului.”

Aşa judecă Alexandrescu situaţia poeziei române. Să nu ne mirăm auzindu-l zicând că Béranger este „puternicul liric al timpilor moderni”; să ne amintim mai bine că Goethe avea despre acum uitatul *chansonnier* aproape părerea lui Alexandrescu, şi să facem partea cuvenită schimbărilor ciudate ale gustului literar.

Ceea ce e cu deosebire preţios în judecăţile lui Alexandrescu e insistenţa împotriva ideilor şi a practicii diletante. El simţise exact păcatele amatorlâcului literar. Şi putem crede că nu e simplă şi banală formulă de modestie, când Alexandrescu, tot în prefaţa din care am citat, atribuie succesul versurilor sale persecuţiilor politice care făceau persoana lui foarte interesantă şi simpatică publicului pentru care scriau pe atunci tinerii români.

Foarte de însemnat e şi tonul în care vorbeşte Alexandrescu de poezia populară — „de inspiraţiile *necultivate* ale *naturii sălbatice”*, cum zicea dânsul. Era de aşteptat ca un scriitor care preţuia atât de mult stricteţea straşnică în execuţia artistică, să fie nemulţumit de incorectitudinea atât de frecventă în versurile populare. Alexandrescu judecă poezia populară ca un elev pătruns de învăţăturile lui Boileau. Ciudăţenia sau necorectitudinea facturii literare îl face pe Alexandrescu să nu vorbească decât ironic de vechii poeţi ca Pralea, traducătorul *Psaltirii* în versuri, sau Paris Momuleanu.

Critica lui Alexandrescu se rezumă şi se precizează astfel în următoarele versuri din epistola către Voltaire:

„Aş vrea să poţi să-nviezi, o zi numai să trăieşti,
Parnasul nostru să-l vezi, apoi să ne mai vorbeşti.
Unul iscoditor trist, de termeni încornoraţi,
Lipsiţi de duh creator numeşte pe toţi ceilalţi,
Se plânge că nu-nţeleg acei care îl ascult,

În vreme ce însuşi el nu se-nţelege mai mult.
Altul, strigând furios că suntem neam latinesc,
Ar vrea să nu mai avem nici un cuvânt creştinesc,
Şi lumii să arătăm că nu am degenerat;
Altul, ce scrie pe şleau ca preotul de la sat,
Zice că e desluşit, se crede simplu, iar eu
Mă trag d'oparte, privesc şi scriu cum dă Dumnezeu.
Cu toate acestea luăm titluri de mari autori,
Dăm sfaturi şi osândim, ne facem legiuitori,
Ne credem pe cât putem ai lui Apollon nepoţi,
Râdem de unii câţiva, şi publicul de noi toţi."

În Alexandrescu aflăm un scriitor român, om matur pe la anii 40, pe care lupta pentru naţionalitate nu-l împiedica de a fi lucid literariceşte.
Spiritul său era prin excelenţă didactic. Când Alexandrescu spune: „sunt din numărul celor care cred că poezia, pe lângă neapărata condiţie de a plăcea, condiţie a existenţei sale, este datoare să exprime trebuinţele societăţii şi să deştepte sentimente frumoase şi nobile, care înalţă sufletul prin idei morale şi divine", el nu repeta simplu o formulă a doctrinei clasiciste, ci îşi mărturisea însuşi temperamentul său literar. Până şi în erotica lui, altminteri neglijabilă, el strecoară bucuros idei generale. În faimosul vers:

„Să stăpânim durerea care pe om supune"

Alexandrescu a dat, fără să vrea, formula firii sale întregi. A fost un stăpânit şi, probabil, stăpânirea îi era lucru firesc; tot scrisul său e stăpânit, vorba lui e întotdeauna clar construită; lirismul aproape nul; iar singurul sentiment de care nu se sfieşte a se lăsa stăpânit e *îndeosebi* acela al umorului. Atitudinea lui e indulgent ironică, şi-i e firesc a vedea în uriciunile omeneşti partea poznaşă.
Ca material ideologic, contribuţia lui Gr. Alexandrescu mai aduce şi un pesimism, acordat, în tonul decepţiei; la dânsul evocarea trecutului este accentuată melancolic. Aşteptarea unui viitor mai bun e la Alexandrescu mai slab pronunţată decât la contemporani, cu atât mai mult decât la predecesorii săi. Aceasta schimbă şi nuanţa naţionalismului său, care nu mai e elementar şi candid, cum era la mai toţi literaţii deşteptării româneşti.
Iar în celebra satiră adresată *Spiritului său*, Alexandrescu ia hotărât poziţia intelectualului modern, în dezbinare, sau chiar în revoltă, faţă de banalii care formează publicul. La Alexandrescu auzim chiar pe cucoana mare şoptind vecinei, la masa de whist: „A! ce nenorocire — *ma chére,* ce idiot!"
Iar spiritul poetului, calificat de idiot pentru ignoranţa lui cartoforicească, îi răspunde consolator:

„Dar cărţile cu mine nu pot să se împace,
Mai lesne pot a spune hoţiile urmate
La zece tribunale sub nume de dreptate,

Mai lesne pot să număr pe degetele mele
Câţi sfinţi avem pe lună şi câte versuri rele”

Alexandrescu îşi face, cum vedeţi, *bucuros ocazie* de a lovi şi mediocritatea literară a timpului său.
Siliţi suntem a nota că el însuşi, cu toate că, în teorie, pleda cu cea mai sinceră convingere pentru o tehnică literară severă, în practică dă drumul multor versuri necorecte. La dânsul, ca la toţi înaintaşii, contemporanii şi mulţi din urmaşii săi în poezie, până târziu, se întâlneşte mai mult decât trebuie incorectitudinea ritmică, cu obişnuitele eliziuni, contracţiuni şi sinereze arbitrare. Şi la dânsul, arhitectura bucăţilor e adesea defectuoasă; *şi* el nu ştie sau neglijează a grada impresiile, *şi* lui îi scapă franţuzismul urât. Insuficienţa lui lirică face că imaginea e obişnuit palidă, *dacă este*; iar spiritul său didactic îl duce adeseori prea departe, spre platul prozaism, şi reuşeşte în tonul solemn şi elocvenţa netedă. Nici ca muzicalitate, nici ca imagini, în scrisul său nu găsim versuri de pomenit, pentru că ar depăşi ceea ce, în sensul de care vorbim, realizase Eliade sau, mai rar, chiar şi Gh. Asachi.
De fabulele lui Alexandrescu nu e locul să pomenim aici. Pentru dezvoltarea de faţă, avem însă nevoie a cita aici, din fabula *Dervişul şi fata*, versurile următoare:

„Se povesteşte cum că odată,
Un derviş pustnic, om cuvios,
S-amorezase, văzând o fată
Cu trup subţire, cu chip frumos.
Dintr-una-ntr-alta vorba aduse
Şi în stil neted patima-şi spuse
Zicând: «Ascultă, eu te iubesc,
Şi pentru tine mult pătimesc”.
Stilul acesta, adevărat,
Nu mi se pare prea minunat;
Dar pentr-un pustnic trăit departe
De ale lumii valuri deşarte,
Putem să zicem că nu e prost.”

Astfel ironizează Alexandrescu stilul obişnuit al poeziei de dragoste de pe atunci. Numaidecât trebuie să citâm din poeziile lui de dragoste, pentru a verifica gradul de emancipare al acestui critic de erotica vulgară:

„Adio! n-am cuvinte
Să-ţi arăt tot ce simte
În astfel de minuturi mâhnit sufletul meu.

E o durere mare,

Şi suferinţi, pe care
A le simţi pot numai, a le descri mi-e greu.”

Cum vedem, nici Alexandrescu nu scapă de oarecare platitudine şi are şi norocul deplorabil de a uza de comodul paradox al celui mai inferior diletantism — cu „n-am cuvinte” şi „a le descri mi-e greu”. „N-am cuvinte” este, în vorbirea literară, o intolerabilă infirmitate.
Alexandrescu mai poate zice şi aşa:

„Dar însă suvenirul fiinţelor iubite
Va fi al meu suflet etern înfăţişat.”

Pentru *dar însă* Alexandrescu are o curioasă predilecţie.
Sau, astfel, sau tot atât de plat prozaic:

„Negreşit că Elisa de sine încântatâ,
Văzându-şi în fântână atâtea frumuseţi...”

sau:

„O văz ziua şi noaptea, seara şi dimineaţa;
Ca un rănit de moarte simt în piept un fier greu;
Voi să-l trag, fierul iese, dar însă cu viaţa,
Şi cu sufletul meu.”

Dar însă şi fierul greu (de ce *greu*? decât pentru rimă, epitet ales la întâmplare şi nepotrivit) şi fierul care iese *cu sufletul şi cu viaţa* — sunt evident efectele unei neglijenţe ce deloc nu se potriveşte cerinţelor superioare ale criticului Alexandrescu.

„Şi vânătorul ce imitează
Pe frunzuliţă un glas străin
De vicleşugu-i se îngâmfează,
De bucurie el este plin”

sunt versuri pe aproape de muzicalitatea celor de plăcintă — de altminteri ca şi următoarele două:

„Când pierzi o fiinţă obiect de iubire,
O lungă viaţă e nenorocire.”

Şi parcă ne cuprinde un dor pervers după versurile dervişului:

„Ascultă, eu te iubesc
Şi pentru tine mult pătimesc” —

versuri ce ne duc înapoi până la Neculai Văcărescu şi care, de altfel, se află aproape textual în *Păstorul întristat* al lui Cârlova, ni se face dor de

asemenea naive platitudini vechi, când ne cad înainte platitudini pretenţioase ca:

„Omul este o taină care-o ştie mormântul,
Femeia e un înger, viaţa-i un suspin.”

Şi odată cu acest dor, un dor din necaz, ne cufundăm într-o perplexitate melancolică, aducându-ne aminte că Eminescu — *Eminescu*, conducătorul frumoasei limbi vechi româneşti, — aşează, cu un procedeu regretabil sumar, tot scrisul din vremea lui Alecsandri şi Bolintineanu în „Veacul de aur al scripturilor române”, pe când e doar de prima evidenţă că, pentru Eminescu, ca şi pentru acei dintre noi câţi iubesc trecutul fără rezervă, „Veacul de aur al scripturilor române” îl umplu atât de frumos Dosoftei, Costin şi Neculce.
Îl mustra odată Eliade pe Alexandrescu că nu urmează regulat cursurile. Alexandrescu îi răspunse că *lui îi trebuie filozofie*, şi aşa ceva nu se află la Sf. Sava. În adevăr, alături de exigenţa scrupuloasei corectitudini artistice, Alexandrescu a iubit şi filozofia, ca să zicem aşa. Silinţele sale în această direcţie însă, nu trec dincolo de vagi tristeţi asupra scurtimii vieţii pământeşti, asupra răutăţii nepedepsite a oamenior, şi de acea religiozitate lamartiniană nebuloasă şi inconsistentă cu suprafaţa sonoră şi cu un foarte anemic fond de imaginaţie şi de pasiune. Gândirea lui Alexandrescu rămâne mediocră. Ca toată grupa începătorilor noştri, el era prea puţin cugetător, prea puţin cărturar. Rămân însă cel puţin aceste două cerinţe ca noutăţi preţioase: scrupulozitatea artistică şi nevoia de a îmbogăţi cu fond serios poezia ce se năştea, prin silinţele lui şi ale altora. Şi în privinţa lui Alexandrescu dar, rămâne să ne mulţumim, în definitiv, cu o contribuţie valoroasă la formarea limbii literare, să ne mulţumim cu un scris liber de străinismul tradiţional, ca şi de comicăriile pernicioase ale latiniştilor.

* * *

În poezia *Mângâierea*, dedicată *Unei tinere femei*, Alexandrescu scrie astfel:

„Sub degetele tale, în sunete argintoase
Clavirul când răsună, când dulce preludezi,
Deştepţi în al meu suflet acorduri fioroase,
A patimelor stinse cenuşe înviezi.”

Trebuie să presupunem că, prin acorduri *fioroase,* Alexandrescu vrea să spuie: acorduri care-l *înfioară* — fiindcă dacă pianista preludează dulce, cum zice versul, e de neînţeles ca sufletul poetului să răspundă cu acorduri *fioroase.* E o mare violenţă de vocabular, care trebuie semnalată: şi la acest iubitor al corectitudinii, sentimentul vorbei materne e nesigur, şi el cade pradă arbitrarului. Dar citatul l-am făcut de dragul *clavirului.* Istoria clavirului în literatura noastră ar putea da un paragraf savuros. Clavirul a fost un element de modernism în poezia noastră de dragoste; Catincile,

Marghioalele, Ruxandrele şi celelalte amante, acum cu totul dezafectate, nu fuseseră pianiste. Ca şi amanţii lor, poeţi, ele îşi comunicau sentimentele pronunţate, de preferinţă prin lăutari. Nu aveau, probabil, încă, sufletul prea artistic. Era în veacul de aur al eroticii fără complicaţii.
Să trecem însă la Bolintineanu. Bucata e intitulată *Evelina* — şi este a doua cu acest titlu —, iar versurile cu clavirul sunt acestea:

„Ea zice şi, pe faţă trecând bucle de fir,
Se scoală şi s-aşează să cânte la clavir...
Sub degete de purpur octavele d-ivor
Intonă un aer dulce, suav, desfătător.
E sufletul ei tânăr, plin de melancolie,
Ce cură în torente de-amor şi armonie...”

Împreună cu clavirul, numele Evelina e un mare simptom de modernizare. În colecţia poeziilor din tinereţe (nepublicate încă), cum explică titlul, pe care Bolintineanu le tipăreşte în 1869, deci în plină maturitate, sunt multe bucăţi intitulate cu nume de femei. Avem, de exemplu: Lilia, Dilica, Aleiza, Dora, Tecla, Elia, Milia, Tilia, Zilia, Virginia, Amelia, Dilia, Binica, Flora, Lucia, Tedica, Helisa, Lusica, Ada, Adica — în sfârşit *Evelina*, pianista citată mai sus. *Evelina* revine de trei ori în titlu:

„Sunt gelos, o, Evelino,
Idol dulce şi rebel.”

Şi totuşi, numele acestea şi clavirul semnalează o revoluţie în poezia română de dragoste. Toate numele acestea, ca şi instrumentul de muzică, sunt rechizite occidentale. S-a isprăvit erotica orientală, în şalvari de mătase şi papuci călcaţi.
Totuşi, ciudat amănunt, şi probabil o simplă scăpare din vedere a poetului. În prefaţa acestei colecţii, Bolintineanu spune aşa: „Aceste poezii, scrise în frageda tinereţe, nu au nici un raport cu viaţa autorului. Ele sunt o vibraţiune hymnurilor greci şi latini, care fac şi astăzi literatura şi poezia tuturor naţiunilor Europei. Faptul imaginaţiunii, şcoala elegantă amoroasă în care au strălucit Sapho şi Horace (aşa scrie Bolintineanu, *à la française*, Horace, Catulle, Properce şi alţii...).
Românii, dominaţi de limba, de datinile grece, în mijlocul suferinţelor şi aspiraţiunilor către un viitor român, cugetau şi visau ca poeţii antici amoroşi şi graţioşi, în acea poezie delicată şi suavă prin care Anacreon venea să ia locul lui Homer sub altă fază. Astfel era şcoala unde Văcăreştii, Conachii împleteau pe rozele Greciei crinii Carpaţilor, când veniră şi alţi poeţi, spre a da mai multă vigoare nervelor acestei poezii. Sub impresiunea şcolii antice, scrisesem cele mai multe din aceste poezii, pe care nu le-am publicat niciodată. Această carte este o cestiune de curiozitate. Această şcoală nu mai este de timp. Cată a se cânta eroii, faptele lor strălucitoare, durerile şi aspiraţiunile naţiunii.”

Bolintineanu păcătuieşte aci prin modestie, sau marea lui spontaneitate îi ascundea lui însuşi meritele lui ca răsturnător al eroticii Văcăreştilor şi a lui Conachi. El a dat haină occidentală poeziei române de dragoste. Şi nici nu e exact că această poezie, anacreontică cum o judecă el, ar fi rămas, pentru dânsul, o curiozitate. Fiindcă, deşi aproape nici una din bucăţile acelei colecţii a poeziilor din tinereţe n-a trecut întocmai în culegerea *Poeziilor „ordinată de chiar autorul*" şi tipărită sub privegherea minuţioasă a lui Gh. Sion, stilul a rămas acelaşi. A rămas acelaşi, şi în bucăţile eroice, în poezia de genul nou, care va să zică.

Prefaţa din care am citat este un monument al superbei neglijenţe, care a caracterizat toată cariera literară a lui Bolin–tineanu. Iată un om care deloc nu se gândea la greutăţile artei literare, cum făcea Alexandrescu. Bolintineanu este un fel de reproducere în negativ a acestuia — şi s-ar zice uneori: o caricatură a lui.

Bolintineanu a fost un scriitor de pură bunăvoinţă. Un prea zelos umplutor de cadre, şi ca atare istoria literară nu-l poate trece cu vederea. A scris de toate, cu o fertilitate inocentă, nepăsătoare. În vremile acele, poligrafia masivă opera ca putere solicitatoare a atenţiei publicului, şi ca stimul pentru începători. Stimul adesea de o valoare cam dubioasă, dar în sfârşit: un stimul.

În colecţia pomenită, poezia *Mihai la Călugăreni* ne aduce versurile acestea:

„Cerul, cât vederea poate să zărească,
Nu-nveleşte încă tabăra turcească.
Dar Mihai în cortu-i nu se odihneşte,
Cheamă căpitanii şi astfel le vorbeşte:
Turcii ne întrece prin numărul lor,
Batori refuză al său ajutor.
Ce credeţi a face? - ne vom bate oare?
Toţi exprim mirarea de-a se apăra...
Dar Mihai răspunde:
Domnul ce nu are suflet a muri,
Pentru tron şi ţară nu merită a fi!
A fugi de luptă, nu e demn de noi,
Sunt român, românul moare ca eroi."

Acesta-i Bolintineanu, din tinereţe până la bătrâneţe. O egală şi senină insensibilitate pentru raportul între ritm şi ideaţie, pentru vocabular, ca şi pentru imagine. Peste tot: aceeaşi candidă şi monotonă neglijenţă literară.

Prea puţine reuşite, convenabile la limită, la întâmplare, apar în această masă literară ieşită din o uşoară şi neobosită bunăvoinţă.

Astăzi, Bolintineanu apare ca autor vesel fără voie. În acest sens, sunt mai ales de recomandat romanele, cu deosebire acel intitulat *Manoil*, în întreagă această producţie aproape parodistică.

DESPRE SCRIITORI STRĂINI - FLAUBERT ŞI ANATOLE FRANCE

„Războiul şi romantismul, aceste două mari blesteme” — scrie Anatole France în *La Révolte des Anges*. Despre război, pretind unii că vestitul pacifist ar fi zis mai târziu aşa: „dacă suprimi virtuţile militare, toată societatea se surpă”. Dar lucrul nu-i sigur. Surprinzător n-ar fi, fiindcă France de mult s-a declarat pentru inconsecvenţa elegant-sistematică. Antipatia pentru romantism, însă, pare să se fi păstrat statornic, de când făcea cronici literare în *Le Temps* până la romanul din care am citat mai sus, scris la bătrâneţe.

Flaubert era, negreşit, greu împovărat de păcate romantice; France le-a însemnat în două lungi foiletoane, cu stăruinţa solidă pe care o inspiră antipatia, o antipatie, ce-i dreptul, bine stăpânită şi binecrescută. Flaubert a fost „romantic din suflet — ţapul ispăşitor al nebuniilor romantice — dobitocul ales în care au intrat toate păcatele poporului de genii — romantismului datoreşte el cele mai strălucite absurdităţi, la care s-au adaus, desigur, şi altele, din fondul lui propriu — divagaţiile din scrisorile şi conversaţiile lui sunt prodigioase”. Şi spre mai bună lămurire, France îl compară cu o paiaţă, foarte admirată de dânsul în copilărie la teatrul de păpuşi: un soldat care, pe când juca, se risipea în toate părţile — cap, picioare, braţe, trunchi, lulea, tichie zburau şi se prindeau la loc; la urmă, capul dispărea şi din tichie ieşeau broaşte. „Figura aceasta exprimă perfect eroica dizarmonie care stăpânea toate facultăţile intelectuale şi morale ale lui Flaubert.” Ca şi Don Quichotte, omul acesta „dislocat” avea o „excesivă capacitate de entuziasm şi de simpatie. De accea era totdeauna furios.” Amândoi, Don Quichotte şi Flaubert, erau buni la inimă. Din mare dragoste de dreptate şi de frumos, cavalerul a spart capul unui ţăran şi a străpuns oi nevinovate. Tot aşa, artistul romantic măcelărea, în halat şi în papuci, zeci de mii de burghezi. Flaubert, omul acesta „care avea taina vorbelor infinite, nu era inteligent, debita teorii obscure, aforisme inepte, şi ideile lui literare nu se pot susţine”.

France are, negreşit, şi laude pentru romanticul dislocat: „marele Sfânt Cristofor, care a trecut literatura de pe malul romantic pe cel naturalist, fără să ştie ce ducea, de unde venea şi încotro mergea”. Îl venerează, îl admiră şi-i respectă opera. „Bunul Flaubert”, cel mai „harnic muncitor literar” (pierdea prea multă vreme ca să se informeze, fiindcă n-avea critică, nici metodă), om excelent, absurd şi plin de geniu — „ce pauvre grand ecrivain”! Dezaprobările le-am raportat pe scurt; inventarul laudelor l-am făcut complet. Bilanţul poate să-l încheie cititorul.

Situaţia pe care o face France lui Flaubert, între scriitorii ţării sale, îmi pare destul de clară; acea a lui France însuşi faţă de Flaubert cere, cred, oarecare explicaţii. Pentru aceasta, trebuie să ne ajute domnul Henri Laujol.

Cine este domnul Henri Laujol? Anatole France îl recomanda, cu multă simpatie: „un très aimable fonctionnaire de la rèpublique”, autor de nuvele şi de critici literare „remarcate”. În paginile domnului Laujol, „cultul artei se amestecă cu grija de realităţile vieţii, care arată pe omul de experienţă”. De pildă, într-o nuvelă „du meilleur style” Don Juan mărturiseşte că fericirea se găseşte numai în căsătorie şi în viaţa regulată. Hotărât, dl Laujol nu era romantic, ci, cum vă spun, om de experienţă şi de bun-simţ, avea, pe deasupra, şi cultul artei, era, prin urmare, un om cum nu se poate mai bine. Totuşi, echilibrat aşa cum îl vedem, şi-a pierdut sângele rece când a citit corespondenţa lui Flaubert; fiindcă, zice France: ideile lui Flaubert trebuie să înnebunească pe orice om de bun-simţ. Laujol scrie: să reuşeşti în viaţă e şi asta o capodoperă. Să lupţi, să speri, să iubeşti, să te însori, să ai copii, să-i numeşti chiar Totor, întru cât e aceasta, în ochii Atotputernicului mai prost decât să însemnezi negru pe alb şi să te baţi nopţi întregi cu un adjectiv?

Trebuie să spun îndată că France găseşte aici pe Laujol cam exagerat: dacam zice ca dânsul, frumuseţea, geniul, gândirea n-ar mai fi nimic. Dar, în fond, se învoieşte călduros cu acest critic, care ataca atât de vioi şi de serios romantismul descreierat. Ideile lui Laujol sunt clare şi sănătoase. La dânsul nu se află nimic din inconsecvenţele şi entuziasmele nesăbuite ale epilepticului Flaubert; frumosul şi arta stau în perfectă armonie cu viaţa domestică. Şi tocmai aici îl preţuieşte France mai cu seamă. Flaubert nu înţelesese că „poezia trebuie să se nască din viaţă, natural, ca arborele, ca floarea, ca fructul, ca nuvelele domnului Laujol, care nu exagera nimic, nu «muncea ca un bou» numai şi numai la literatură, nu asuda căutând adjective potrivite, nu avea spirit «greoi şi confuz» ca Flaubert, «qui sua lentement ses superbes livres».” Echilibrul şi bunul-simţ sunt valori invulnerabile, desigur; ele garantează omului mulţumiri curate şi potolite. Şi totuşi!... Să acuzi, cu aşa stăruitoare stricteţe, pe un om că e inconsecvent şi lipsit de măsură — în ce? În corespondenţa lui intimă şi în conversaţie cu prieteni! Nu-i asta o straşnică lipsă de măsură, dictată de o oarbă antipatie?

„Numesc burghez, scrie Flaubert, pe acel care gândeşte josnic.” Iar ideile specifice burgheziei, cu care se lupta artistul „romantic”, el le rezumă astfel: de la orice actriţă au ajuns a cere să fie mamă bună; artei i se cere să fie moralizatoare; filozofia să fie pe înţelesul tuturor, ştiinţa populară şi viciul decent. Iată o gândire care nu-mi pare nici incoerenţă, nici istorie falsă. Şi când Flaubert cere artistului să fie liber de idei religioase ori sociale, trebuie, desigur, o exagerată rea-voinţă pentru a nu înţelege că e vorba numai ca lucrarea artistului să nu fie cât de puţin stricată în structura ei specifică de apucăturile şi interesele neartistice ale omului. Lupta artistului contra burghezului nu a fost o copilărie ridicolă a unui nevropat, ci un fenomen istoric general. Burghezul era agresiv şi apăsător şi se amesteca în toate... Foarte distrat şi pasionat de ură antiromantică trebuie

să fi fost France, ca să uite cu totul că, mult după moartea lui Flaubert, l-a văzut pe burghez triumfând superb în gândirea şi în arta lui Georges Ohnet.
Hotărât, exasperarea este un păcat care se ţine neîndurat de oameni, până şi de cei absolut inteligenţi şi cu cel mai limpede bun-simţ. France îşi bate joc fără cruţare de Flaubert care, într-o conversaţie particulară, ar fi zis că viaţa, pe vremea lui Homer, era mai puţin banală ca astăzi, şi-i aminteşte isteţ că orice epocă e banală pentru cei care o trăiesc. Treizeci de ani mai târziu, France însuşi cântă în zeci de pagini, oarecum lirice, din *La Révolte des Anges,* minunea unică a vieţii greceşti, când nu era decât flori, lapte, vin parfumat şi cântece — un chef delicat şi neîntrerupt. Pe France l-a biruit exagerarea la bătrâneţe. În tinereţe scria poezii lirice inteligente şi fără exagerări — de exemplu: „car son âme confuse et vaguement ravie / a dans les jours de paix goûté la douce vie./ Au sein des bois sacrés... / la peur est ignorée et la mort est rapide; / aucun être n'existe et ne périt en vain. / L'amour, l'amour puissant... / Voilá le dieu qui crée incessament le monde...". Şi multe alte gândiri ca aceste, frumos echilibrate. Faţă cu un suflet atât de perfect logic şi bine încheiat, înţelegem că trebuie să fi ţinut din toată inima la poezia lui Coppée, la romanele lui Feuillet şi ale lui Bourget. Şi aşa era, în adevăr.
Ideile lui France despre lirica modernă de la Verlaine încoace nu sunt trecute, cât priveşte bunul-simţ, decât de ale lui Jules Lemaître care, executând pe Verlaine şi Rimbaud, aruncă acest precept minunat cumpănit: este adevărat că cea mai frumoasă poezie e făcută din imagini, însă din imagini explicate.
Ce plăcut că mai există şi altceva decât incoerenţă şi exagerare romantică!

UNUL CARE A LUPTAT CONTRA PROSTIEI

Urâtă deosebit este moartea oamenilor veseli.

Nu toţi suntem deopotrivă vii; cei veseli sunt mai vii decât ceilalţi.

Moartea lor ne loveşte cu revoltă şi cu scârbă, ca paradoxele unui răutăcios stupid.

Partea cea mai bună din viaţa lui Anatole France a fost lupta împotriva prostiei; şi el a dus-o aşa cum trebuie: vesel. Insistenţa patetică sau elegiacă asupra morţii lui, însă, pare faptă de prost-gust şi păcat contra sfântului duh. Moartea celui vesel te face doar ursuz.

Literar, France a murit acum zece ani, cu *La Révolte des Anges.* Un neastâmpăr senil l-a împins să lăţească deplorabil amintirile din copilărie şi a servit doar să arate categoric şi prelung că sfârşitul era deplin. De la început chiar, amintirile acele se arătau a fi în contrazicere cu spiritul şi talentul său. *Pierre Nozière* şi *Le Livre de mon ami* sunt fabricate regretabile, care ne explică numai admiraţiile lui neaşteptate pentru visurile de guvernantă în menopauză ale lui Feuillet, pentru lirismul de cinovnici binecrescuţi al lui Sully-Prudhomme şi Copp*é*e. Fireşte, spre optzeci de ani a reapărut, în forme mult mai terne, mai insipide şi molâi, încercarea debutantului de a-şi desfăşura copilăria în manieră oarecum englezească, îndulcită şi dreasă cu sentimentalism parizian, burghez şi bulevardier. Aici se află Anatole France mult mai neautentic şi mai dizgraţios decât în unele excursii ale lui în politica practică.

„De veţi lua bine seama, toată viaţa mea a fost închinată istoriei Pinguinilor.” France însuşi ne arată astfel care este cartea între cărţi. Să nu luăm însă vorba lui numai ca o aluzie la istoria satirică a Franţei. *L'île des Pingouins* este enciclopedia humoristică universală a celor mai fundamentale, mai obraznice, mai pompoase prostii, în care indispensabil dospeşte piftia nediferenţiată a speciei, *homo stupidus et sollemnis,* primatul deformat, care, suficient şi caraghios, se trudeşte să stea pe două labe şi să privească în sus. A fost chemarea naturală a lui France să urmărească, cu râsul neînvins al inteligenţei, moftul isloric, grav şi autoritar, moftul de stat şi de templu; grimasa schiloadă şi vomitivă a ipocriziilor moralistice.

Acest om era complet şi unilateral inteligent. Era obsedat de inteligenţă pură. Aici e semnul şi valoarea lui distinctivă pentru istoria spiritului european. De aceea, abaterile lui literare în domeniul sentimental sfârşesc în strâmbături.

Literatura franceză este cea mai bogată poate în oameni unilateral şi splendid inteligenţi. Montaigne, Rabelais, La Rochefoucauld, Voltaire formează trupa de care veşnic nu se va linişti nici mângâia oastea compactă a proştilor, a celor gravi ca şi a celor sentimentali, a celor blajini şi oneşti,

ca şi a celor vicleni şi veninoşi. Pe France l-a format critica istorică şi filozofică a veacului XIX: cea mai iconoclastă criză din câte a încercat spiritul european. Pe urma ei n-a rămas glorie istorică neciuntită, nici idee venerabilă nechemată la răspundere şi neumilită, fără cruţare. De aceea, râsul lui France e complex şi adânc, concluzia artistică a vremii celei mai frumoase de inteligenţă curată şi neîndurată.

Acum inteligenţa s-a atacat, cu bolnăvicioasă ciudăţenie, pe ea însăşi. Ce câştig ştiinţific va putea lăsa pe urma ei această critică filozofică a inteligenţei nu se poate hotărî acum. Să constatăm numai că secăturile triumfă îmbătate de perspectiva care se deschide fără margini balivernei sentimentale sau obraznice. Neputinţa intelectuală şi ignoranţa semianalfabetă a literaţilor de cafenele şi răspântii ejaculează, fără frică şi pudoare, marda clocită la adăpostul intuiţionismului. Sub masca subtilităţilor pseudopoetice, lenea mintală şi stupiditatea radicală, ajunse libere şi independente, îşi varsă pe culoarele literaturii europene duhorile groase amestecate cu miresmele râncede ale misticismelor răsuflate şi nemuritoare. Misticism indic, mustit în creieri fleşcăiţi de practicile erotice ale Kamasutramului, sau şamanism analfabetic de fakiri şi piei-roşii, sleite în sosul şarlatanismului şi al pozei vulgar-europene.

Ceasul morţii lui France se potriveşte semnificativ cu un moment de mare triumf al prostiei adânci, sărbătorit de o stranie alianţă a prozaicei imbecilităţi europene cu isterica idioţie asiatică.

CENZURAREA LUI ANDERSEN

Poveştile pastorului danez sunt parabole sentimentale, drese cu umanitarism şi cu puţină satiră socială.

Aceste istorioare, fabricate de un predicator plin de bune intenţii şi creştine şi, cum am zice, înaintate, încântau burghezimea liberală de acum jumătate veac. Părinţii dăruiau copiilor cartea, plini de dulce împăcare în cugetul lor de oameni iubitori de progres moral şi social. Citind-o, guvernantele şi copiii se amuzau totdeauna cu profitabilă înduioşare. Prin haina cu pretenţii de naivitate a povestei, mintea copilului descoperea cu dulce desfătare idei şi simţiri înălţătoare. Copilului bogat i se înmuia inima de compătimire; inima celui sărac tresărea de speranţă în bunătatea lui Dumnezeu, pe ici-pe colo chiar şi în acea omenească.

Asta era pe atunci. Astăzi, între toate ideile comune cu care se împodobea sufletul burgheziei liberale şi se îmbăta uneori şi inima proletarului de pe vremuri, nici una nu-i atât de compromisă ca ideea umanitară. Clasele sociale dacă nu sunt în fiecare moment încăierate, îşi arată colţii fără încetare, şi, aproape indiferent de vârstă, indivizii sunt în stare de război perpetuu. Săracii nu mai vor să ştie de milostenie şi bunăvoinţă. Ei vor să răpească şi să stăpânească cu pumnul. Bogaţii, de groază, s-au făcut aşpri; sunt furioşi de ingratitudinea săracilor, care nu recunosc binefacerile şi nu mai zic: Sărut mâna! Predicatorul umanitar nu mai are public. În cartea lui rămân doar două-trei poveşti, de inspiraţie adevărat *populară,* ca istoria lui Claus cel mare şi a lui Claus cel mic, unde triumfă realistic isteţimea practică şi cruzimea cu sânge rece; acolo distrugerea duşmanului e o faptă absolut plăcută şi humoristică. Istoria pe care am citat-o e, aproape în toată cartea, singura care nu sună fals. Ideile din poveştile lui Andersen sunt astăzi deopotrivă mincinoase pentru sărac şi pentru bogat. Cred că, pentru oamenii foarte lucizi, tonul general şi intenţia cărţii au fost totdeauna de o neplăcută dulcegărie. În sentimentalismul burghezesc care o inspirase, exista în fond o radicală strâmbătură, mai puţin vizibilă şi poate mai puţin respingătoare decât în miile de poveşti de Crăciun ale scribilor tocmiţi să facă, la sărbătorile de iarnă, umanitarism legat în marochin şi muiat în poleială. Dar genul însuşi era din capul locului mincinos.

Este folosul cel mare al crizelor sociale de a da pe faţă adevărul ascuns altfel în frazeologia debitanţilor literari de aşa-numita armonie socială şi naţionalism trandafiriu.

Astăzi, piaţa lumii, lipsită ori săracă de multe lucruri plăcute, e cel puţin frumos încărcată cu marfă de adevăruri sociale. Foarte amară la gust, ea poate fi salutară, dacă ciocnirea violentă a acestor adevăruri nu va însemna cumva, în practică, întoarcere la stări primitive în care se vor naşte adevărate poveşti populare, iar nicidecum idile şi parabole pentru pomul de Crăciun al burgheziilor umanitare din vremea lui Andersen.

Dacă vremile sunt aşa, trebuie să tragem concluziile şi pentru literatura copiilor. Cred că totdeauna lecturile sentimentale au fost o literatură proastă din punct de vedere pedagogic. Proastă ca gust şi ca intenţie morală. E de prost-gust să inventezi oameni bogaţi, aşpri la suflet, care se convertesc şi devin umanitari-trandafirii la vederea unei rândunele moarte sau a unui fluture cu aripioarele sfârşiate. Şi e faptă de prostie voită să fabrici literar paiaţe cu figură de înger şi să le arăţi copiilor ca imagini adevărate ale vieţii. S-a fabricat astfel o literatură proastă şi de prisos.

Poveştile populare nu sunt sentimentale. Acolo personajele se bat şi se trag pe sfoară frumos, aşa cum cere viaţa în care trăia şi pe care o vedea artistic povestitorul popular. Duplicitate sentimentală nu se pomeneşte în poveştile populare. Fabricantul de poveşti umanitare îşi strâmbă totdeauna un ochi spre aşa-numite ideale. Rezultatul trebuie să fie strâmb; în privinţa literară ca şi în cea morală. Şi strâmbătura sentimentală nu poate fi mai inactuală decât e astăzi, când ciomagul, dinamita şi închisoarea cu cazne sunt mijloacele de comunicare cele mai caracteristice între clasele sociale.

Adevărul suprem pe care îl dă pe faţă ceasul de astăzi este lupta fără preget şi îndurare între popoare, clase şi indivizi. Poveştile construite pe acord de armonie între oameni şi clase sunt acum complet caraghioase.

Dănilă Prepeleac şi *Soacra cu trei nurori* sunt două poveşti exemplare: superbe de adevăr şi strălucitoare de pitoresc. Îl rog pe cititor să le revază ca să înţeleagă cât mai bine cele ce i-am spus.

„POEZIA PURĂ”

Între părintele Bremond, membru al Academiei Franceze, şi ziaristul Paul Souday s-a iscat ceartă, toamna trecută, de la definiţia poeziei. Pentru obişnuita lectură publică înaintea celor cinci secţii ale Institutului, preotul literat a ales să vorbească despre *poezia pură*, şi în cuvântarea lui avusese mai ales grijă să dea a înţelege că poezia nu se poate defini. Tocmai acest lucru pare să fi supărat mai mult pe Paul Souday. Probabil, ca frances de veche observanţă şi ca ziarist, el nu rabdă obscuritatea, oricât ar fi de prestigioasă, şi s-a necăjit rău când Bremond a spus că poezia n-are a face cu raţiunea. Souday s-a grăbit să înţeleagă — şi aici pare c-a fost nedrept — că Bremond consideră poezia ca un fel de divagaţie absolut certată cu mintea sănătoasă. Se poate zice şi aceasta despre poezie, dar în cazul special nu se zisese.

Cearta s-a îndărătnicit asupra unui vers celebru din Racine: *la fille de Minos et de Pasiphaé*. Souday e sigur că frumuseţea versului stă în înţeles: Minos, judecător în infern. Pasiphaé, amanta unui taur divin. Fedra, biruită de o grozavă ereditate: numai pentru cine ştie toate astea, versul poate fi frumos. Iar Bremond spune hotărât că valoarea versului aceluia — exemplu rar de „poezie pură” — nu depinde nicidecum de înţelesul său verbal. În general, ideile, sentimentele şi imaginile nu sunt poezie, deşi poezia se serveşte de dânsele. După un lung şir de lămuriri polemice, academicianul ajunge să identifice poezia cu rugăciunea: starea pur poetică e una şi aceeaşi cu starea mistică. Concluzie foarte frumoasă şi potrivită pentru un preot care ţine mult la poezia modernă. De aceea, unii colegi serioşi l-au întrebat dacă e dadaist.

În adevăr, înţelesul cuvântului *poezie* e greu de aflat astăzi, şi-i foarte explicabil că oamenii se ceartă asupra lui. Desigur, nu-i fără interes să căutăm a ne înţelege cât mai bine când vorbim, măcar dacă nu e în discuţie decât un subiect aşa de puţin vital ca teoria poeziei. Poezia este un cuvânt foarte vechi, şi lesne se întâmplă ca înţelesul cuvintelor care durează prea mult, care trec adică peste marginile în timp ale societăţii în care s-au născut, să se încurce astfel, încât lămurirea lor să ajungă obiect de ceartă între învăţaţi. Gândiţi-vă la înţelesul cuvintelor *filologie, filozofie, literatură...*

În cazul de faţă, mă impresionează mai întâi că literaţii francezi s-au oprit iarăşi asupra acelui vers din Racine. Foarte de demult e admis, între francezi, că „la fille de Minos et de Pasiphaé” este o frumuseţe poetică fără pereche. Pierre Mille povestea deunăzi că a citit versul întâia oară când încă nu împlinise doisprezece ani, şi că a simţit o mare zguduire („un transport singulier et je le crains, presque charnel — un tremblement voluptueux de tout mon être — un enthousiasme ou se confondait le plus troublant mélange de langueur et d’énergie”). Nu cred că mulţi copii francezi să fie tot atât de sensibili la farmecul acestui alexandrin extraordinar; dar,

desigur, toţi francezii se conving, până s-ajungă la maturitate, de frumuseţea lui unică. Iar străinii, pe cât se poate, nu rămân nesimţitori la muzicalitatea acestor douăsprezece silabe. Este uşor de văzut că în versul acesta vocalele vin aşezate aşa, încât să formeze o melodie foarte marcată. În primul emistih, după cei doi *i*, cel din *fille* (acest din *fille* e şi foarte lung) şi cel din *Minos,* urmează *o* din acelaşi cuvânt. *I* este vocala cea mai de sus, *o* este o vocală de bas, care aici e şi accentuată şi prin urmare lungă şi ţinută, iar sonoritatea ei scoasă deosebit în evidenţă prin cezură. *I-I-O* formează o melodie descendentă, comparabilă unei coborâri de la notele de sus ale viorii spre cele de jos, poate chiar până către registrul violoncelului. Muzica emistihului al doilea stă toată în cuvântul *Pasiphaé*, unde *a-i-a-é* dau hotărât efect de fanfară — parc-ar fi claxonul automobilelor curţii regale... Această melodie a versului, elementară şi evidentă, o simte numaidecât oricare ureche normală. De accea versul s-a fixat atât de bine în memoria oamenilor. E sigur, pe de altă parte, că oamenii pot asculta cu plăcere versuri fără să înţeleagă nimic din ce se spune în ele, chiar când cuprinsul şi construcţia acelor versuri sunt complet logice.

Este probabil că mulţi oameni, când citesc sau ascultă versuri, iau seama numai la înţelesul acelora care enunţă foarte energic şi foarte simplu „idei frumoase”. Pe celelalte le ascultă pur muzical, adică bătând tactul versului în gând, câteodată chiar clătinând ritmic capul, şi nu se gândesc la nimic, ci numai ici-colo îi trezeşte doar câte un cuvânt cu înţeles „poetic”. În adevăr, nu trebuie uitat că, pentru mulţimea oamenilor, cuvintele se împart, şi azi, în poetice şi nepoetice. O anchetă ar dovedi uşor că *floare, stea, zefir, adie, Dumnezeu* sunt unanim admise ca vorbe poetice. Desigur, vocabularul poetic se schimbă cu vremea. Succesul inovaţiilor depinde de pregătirea sentimentală a publicului. Cuvântul *glie* a avut un succes monstru, din cauza aureolei ţărăniste şi patriotice în care a fost numaidecât încadrat de sufletul public, şi din cauza sonorităţii sale dulci şi lipicioase. Când Minulescu a scris într-un vers cuvintele „maladii molipsitoare”, era sigur de ilaritatea dezaprobatoare a oamenilor de bun-simţ şi cu normală dragoste de poezie, adică de cuvinte poetice. Publicul nu admite poezie fără cuvinte *poetice,* puse cu delicată chibzuinţă din loc în loc în corpul poemului, ca cireşele zaharisite pe faţa unui tort.

Cred că dacă părintele Bremond, înainte să-şi dea pe faţă ideea lui mistică despre poezie, ar fi avut ca mine răbdare să cerceteze ce este poezia pentru majoritatea oamenilor, Souday şi ceilalţi ziarişti, care s-au pornit contra lui, l-ar fi înţeles mai bine, deşi tot furioşi ar fi rămas pe dânsul.

Alexandrinul celebru, *la fille de Minos et de Pasiphaé*, îl ascultă poate mulţi francezi fără a se gândi la nimic. Totuşi, cred că cei mai mulţi nu pot împiedica să li se trezească asociaţii în felul acesta: Infern — Minos, tiran mitic care procrea numai monştri — fatalitate veche şi întunecată, blestem misterios şi divin — erotică monstruoasă şi neînţeleasă între un taur şi o regină din poveşti. În tragedia franceză toată, acest vers este poate singurul

misterios şi catastrofal... Dar vorba era să ştim dacă şi de ce e poetic, de ce e „poezie pură”.
Dicţionarele sunt descurajate şi descurajatoare în privinţa cuvântului *poezie. Larousse* mărturiseşte că e unul din cuvintele cele mai greu de definit. *Littré* se mulţumeşte mai întâi, simplu de tot, cu ideea şcolară: *l'art de faire des ouvrages en vers*. Dar în explicarea sensurilor, ajunge la această formulă: *se dit de tout ce qu'il y a d'élevé, de touchant, dans une oeuvre d'art, dans le caractère ou la beauté d'une personne et même dans une production naturelle*. Vedem bine la ce stare de confuzie interesantă a ajuns cuvântul „poezie” în vorbirea uzuală: e lăsat, cât se poate, pradă discreţiei vorbitorului. Michelet, cel totdeauna pornit la vorbă şi la gând, ne dă un exemplu cu deosebire luminos prin însăşi violenţa lui: *Tout est poésie dans la femme, mais surtout cette vie rythmique, harmonisée en périodes réguliêres et comme scandée par la nature*. Aşadar: menstruaţia, fenomen pur „poetic” prin ritmul periodicităţii sale. Desigur, în strictă teorie nu-i nimic de obiectat la această splendidă extindere a cuprinsului poeziei, odată ideea ajunsă la acest grad de elasticitate. Totuşi, vorbirea, în chip firesc, tinde la precizie, şi o reacţie trebuia să se producă în sensul acestei tendinţe. Încercarea lui Bremond de a determina din nou, şi pentru noi, modernii, înţelesul poeziei, este justificată deplin.
Faţă cu mulţimea cititoare, situaţia omului care încearcă să determine o idee e totdeauna ingrată. Cu cât mai nelămurită şi anarhică este întrebuinţarea unei idei, prin urmare a unui cuvânt, cu atât mai îndărătnic şi mai neinteligent, fireşte, rezistă publicul la critica acelei stări de confuzie, pe care el n-o simte ca atare. Când Bremond vorbeşte de poezie pură, el vrea mai întâi să definească nu un gen ori stil literar, ci o stare interioară specifică. El caută să explice ce fel de stare a sufletului este aceea din care ia naştere expresia pe care teoria literară sau vorba de toate zilele o numeşte poetică. Asemenea cercetări trec mult peste capacitatea de abstracţie şi distingere a gândirii publice, şi sunt antipatice acestei gândiri. Publicul este empirist: el se întreabă, de ex., numai dacă textul care material îi stă înainte trebuie să se cheme poetic sau prozaic, şi nu vrea să ştie că realizările empirice nu sunt şi nu pot fi, faţă de precizia excluzivă a ideilor (şi singure ideile pot fi astfel precise), decât nişte aproximaţii infinit variate. Dar la această greutate esenţială de a comunica abstracţii precise celor nedeprinşi cu gândirea propriu-zisă, Bremond a adăugat, din vina lui mi se pare, alte cauze aducătoare de confuzie. Fiindcă, în căutarea poeziei, el se opreşte la starea mistică şi spune că „experienţa poetică” este „o întâlnire cu Dumnezeu — o atingere, inconştientă ori nu, dar reală şi fecundă cu Dumnezeu”. Preotul literat lasă astfel ideea poeziei pure confundată în ideea experienţei religioase. Aşa încât tot nu aflăm ce e specific propriu atitudinii poetice, independent de orice realizare expresivă. Teologul mistic a pierdut din vedere că mai mult poate decât cuvântul *poezie,* cuvântul *Dumnezeu* trebuie să despereze pe autorii de dicţionare care, pe lângă intenţiile practic empirice sau istorice ale oricărui lexicograf,

mai au şi scrupule inteligente. Să introduci pe Dumnezeu în definiţia poeziei înseamnă să prelungeşti o confuzie şi aşa destul de regretabilă. În atitudinea mistică, astfel cum o arată Bremond, încape muzica mult mai potrivit decât poezia. Preotul spune: acea întâlnire cu Dumnezeu e cele mai de multe ori obscură. Obscură, se înţelege, desigur, din punctul de vedere al intelectului şi al logicii; şi fără îndoială că această obscuritate este perfectă tocmai în muzică. Un glumeţ a spus că Bergson a greşit spunându-şi filozofia în vorbe: trebuia s-o scrie de-a dreptul în muzică. Şi asta e mai mult decât o glumă. Filozofia aceasta e doar, în fond, o căutare a atitudinii mistice.

În cursul certei literare de la care am pornit, un literat, Paul Tuffran, a scris lui Bremond mărturisirea următoare: poezia nu mă impresionează decât atunci când seriile pe care ea le desfăşoară — serii de idei, de sentimente, de imagini —- rămân *deschise.* Aceasta înseamnă că poezia are puterea specială de a ne lăsa sufletul sub impresia că ar putea *continua* nemărginit ceea ce i se oferă în forme inevitabil mărginite. Psihologii au atras de mult atenţia asupra acelor momente stranii în care sufletul simte ca o poruncă *să-şi aducă aminte,* dară făr' să izbutească a şti anume ce. Asemenea stări, care la unii oameni se intensifică până la penibilă anxietate, ne pun în prezenţa unor asociaţii care s-ar putea numi, după vorba bine aleasă a lui Tuffran, asociaţii deschise. Observaţia arată uneori că aceleaşi locuri, anotimpuri sau ceasuri din zi, aceeaşi stare atmosferică dezlănţuie în acelaşi om impulsul misterios de a se gândi nu se ştie la ce. Dar vreo calitate particulară care să explice de ce din acele situaţii, şi nu din altele, pornesc asemenea asociaţii deschise nu se poate descoperi. Tot astfel nu se poate spune de ce un şir de vorbe e provocator de asociaţii deschise, altul nu. Cel mult ar fi de amintit aici că ritmul material al versului slăbeşte constrângerea logică şi înlesneşte divagaţia. Despre asemenea înclinare tainică a conştiinţei, deasupra întunericului care o împrejmuie, pare că vorbeşte Tuffran în mărturisirea lui asupra impresiei poetice.

Fagus, poetul, bun prieten de idei cu Bremond, defineşte poezia: arta şi ştiinţa de a exprima raporturile fiinţelor şi lucrurilor. Dacă mărginim domeniul poeziei la acele raporturi care se rezolvă, cu specială energie, în asociaţii *deschise,* definiţia lui Fagus e cu deosebire utilă. În forma prea generală pe care i-a dat-o el, definiţia se poate aplica ştiinţei tot atât cât poeziei. Drept e că Fagus numeşte poezia o „metamatematică"; atunci ideea de raport capătă o justificare ceva mai bună în definiţia poeziei, fără însă ca înţelesul „raporturilor" poetice să devie precis faţă cu raporturile matematice. Cred că vorba lui Paul Valéry: în vers tot ce trebuie spus este aproape cu neputinţă de spus — nu se referă decât la aceeaşi capacitate a poeziei de a determina asociaţii deschise şi la incapacitatea oricărei teorii de a hotărî cum poezia obţine acest efect. Poezia, prin urmare, ne impune sentimentul că e necesar şi că putem să prelungim infinit actualitatea sufletească în care ne găsim, mulţumită tocmai formei poetice concrete, dar fără să ni se arate spre ce *anume* gânduri, sentimente, imagini are să se

îndrepte acea prelungire. De aceea, Bremond şi acei care ţin cu dânsul declară că idei, sentimente, imagini sunt anexe prozaice de care poezia se serveşte: poezia pură însă „e tăcere, ca şi mistica, ea n-are nimic de spus, nu spune niciodată nimic”.
Bergson a criticat teoria tradiţională despre asociaţia stărilor de conştiinţă. După credinţa lui, nu asemănarea, nici întâmplătoarea întâlnire în experienţă a unor date psihice regulează legătura lor, ci între tot ce se găseşte şi s-a găsit vreodată într-o conştiinţă există variate şi infinite legături, aşa încât orice poate aduce aminte de orice. Şi atunci, dacă are dreptate filozofia nouă, dacă orice element din conştiintă e asociat cu oricare altul, urmează că absolut toate asociaţiile sunt asociaţii „deschise” cel puţin într-o direcţie, iar „închiderea” lor în altă direcţie atârnă numai de situaţia practică a subiectului, şi în înţeles bergsonian orice expresie artistică este un sacrificiu adus *practicii*. Expresia poetică este impură prin definiţie, ca orice expresie. Atunci, în adevăr, poezia pură e „tăcere”. Orientarea mistică în psihologie şi în teoria cunoştinţei nu poate duce decât la tăcere. Din acest punct de vedere, cercetarea lui Bremond şi-a atins perfect ţinta. Acolo unde a ajuns el nimic nu se mai deosebeşte de nimic, ci toate se confundă în Dumnezeu. Extazul, stare fără idei, imagini sau sentimente, e leşin pur. Din experienţa leşinului nu se află, cred, să se fi adus, până în prezent, ceva utilizabil omeneşte.
Este elementar că nu putem distinge în cuprinsul sufletesc decât ceea ce, din masa nepătrunsă şi nespusă a „tăcerii”, s-a limitat într-o expresie: cuvânt, ton muzical, linie, culoare sau imagine din fantezie. De aceea, chiar părintele Bremond nu poate rămâne la poezia-extaz, ci se simte îndemnat să recurgă la formula „ritmului interior”, pentru a ne spune cât mai bine ce e poezia pură. Negreşit, „ritm interior”, fără altă explicaţie, e ceva iarăşi misterios. Atât numai pare c-am putea spune, că „ritm” nu mai poate fi „tăcere”. Cu ideea de ritm părăsim numaidecât sfera tăcerii sublime, astfel că ritmul constituie o inconsecvenţă gravă. În adevăr, nu numai poezia pură, ci şi teoria poeziei pure ar trebui, după metoda mistică, să fie tot — tăcere.
De la Mallarmé incoace, poezia franceză s-a pasionat furios şi categoric de muzicalitate. Eu cred că ne aflăm aici în faţa unei reacţii literare specific franceze. Monotonia fără seamăn a versificaţiei lor, „prozaismul” groaznic al alexandrinului, incurabil în ciuda ostenelii grămăticilor patrioţi şi a poeţilor de a inventa graţii variate acestui vers prin excelenţă mnemotehnic — explică acea desperată năpustire a literaţilor francezi în muzicalitate. Revolta, concentrată în Mallarme şi urmaşii lui, a mers până la sacrificarea totală a înţelesului cuvintelor. Muzică şi alt nimic. Inovaţia era enormă, şi totuşi nu era de ajuns: s-a oprit la cuvânt şi ar fi trebuit să meargă până la silabă. Versul pur muzical trebuie făcut din silabe lipsite de orice înţeles. E destul de ciudat că inovatorii au pierdut din vedere asociaţia indisolubilă a cuvântului cu înţelesul. Maestrul a zis: cuvintele vor face ce vor putea. Cuvintele însă ar putea face orice, numai să se despartă de înţelesuri nu vor

putea, nici chiar în capul celui mai liber şi mai muzical poet. Cuvintele vor rămânea totdeauna impure; versul făcut din cuvinte nu poate fi niciodată pur de orice înţeles.

„Sugerările” lui Bremond despre poezia pură sunt, evident, făcute din şi pentru poezia franceză modernă, sub auspicii bergsoniene. Încercarea merită să fie făcută, pentru că, desigur, lucruri noi s-au întâmplat în poezia şi gândirea franceză. Deloc nu vreau să dau a înţelege că discuţia rămâne un simplu paragraf de istoria literaturii franţuzeşti. Dar iarăşi e sigur că Bergson a avut, în alte ţări, predecesori decisivi, care vor fi descrişi la timp, aşa cum un francez descrie acum pe moraliştii literaturii sale ca izvoare decisive ale lui Nietzsche. Iar despre poezie trebuie amintit că alte popoare n-au suferit de monotonia muzicală în care poezia franceză a fost închingată, vreme de trei secole, de către maeştrii săi burghezi. Penru unele lucruri au venit şi francezii în urma altora, şi nici că se poate altfel. Fagus strigă foarte aprins că nu există altă „poezie” decât cea franceză. Vorba aceasta n-are decât valoare exclusiv patriotică.

Dar profitul teoretic pentru noi ceilalţi?... Poezia pură se manifestă impur (fiindcă altfel nu se poate) în serii de cuvinte (fiindcă altfel nu se poate), care reprezintă asociaţii „deschise” (şi toate asociaţiile sunt deschise), şi prin aceste asociaţii ni se porunceşte să visăm mult, mult, nu se ştie la ce.